BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi: L'isola dell'isola – Videobase - **A. Gómez Olea:** Lupi, corvi e conigli nel giardino delle delizie – **C. Terrana:** Scenografia come realtà e scenografia come illusione – **G. Bendazzi** e **G. Gosetti:** Cannes '79 – **P. Zanotto:** Asolo '79; Trieste '79; Mosca '79 – **D. De Gregorio:** Locarno '79 – **M. d'Amico:** Lettera da Parigi – Note, recensioni, libri, notizie a cura di A. Bencivenni, A. Bernardini, A. Caserio, G. Cincotti, M. De Benedictis, O. De Fornari, S. Masi, A. Mazzoleni, G. Spagnoletti – Tutti i film usciti a Roma – Cinquantaquattro illustrazioni.

5/6

BIANCO E NERO 1979

SOMMARIO

Materiale fotografico (salvo diversa indicazione) della fototeca del C.S.C. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C. Le fotografie che illustrano l'articolo « L'isola dell'isola - Videobase » appartengono agli Autori.

anno XL - fascicolo 5/6 - settembre-dicembre 1979

Giovanni Grazzini e Tullio Kezich hanno presentato le loro dimissioni amichevoli dal Comitato di direzione della rivista, rimanendo comunque nel novero dei nostri collaboratori. Poiché nel frattempo si è iniziato l'iter per la nomina della nuova Presidenza e del nuovo Consiglio di amministrazione del C.S.C., è sembrato inopportuno alla gestione commissariale procedere alla sostituzione dei due colleghi dimissionari. Il Comitato di direzione cessa pertanto con questo numero. Il C.S.C. e l'editore ringraziano per la loro opera i membri del Comitato, che in questi tre anni hanno dato alla rivista un prezioso contributo di intelligenza e di preparazione professionale.

L'ISOLA DELL'ISOLA - VIDEOBASE

Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi

Il settore "Ricerca e sperimentazione programmi" della Rai, agli inizi del 1974, riprendendo con noi uno scambio di vedute e di esperienze per un discorso piú complessivo su un uso del videoregistratore portatile che andasse oltre la sua mera economicità produttiva, ha reso possibile la realizzazione di *L'isola dell'isola.*
Questo videonastro è il risultato di un programma di lavoro col video che nei nostri intenti doveva portare a integrarci, per il periodo necessario, in una comunità che avesse conservato caratteri originali, per dare un quadro il piú possibile esauriente della sua realtà sociale e delle sue condizioni di vita, sospeso nella dimensione e nel respiro del passato ma legato alle prospettive future economiche e culturali. Ritagliando un'immagine-storia dentro una realtà delimitata, per molti aspetti autonoma, volevamo cercare i modi possibili di fornire gli strumenti e produrre l'occasione di partecipazione popolare ai mezzi di comunicazione, anche se temporaneamente e in via sperimentale. I momenti piú significativi dovevano essere raccolti in un videonastro montato.
Noi, videogruppo, dovevamo prevalentemente tentare di attivare il racconto e le "presenze" dei "personaggi" che "rappresentavano" le loro funzioni individuali e sociali nella comunità. In altre parole, raccogliere e comporre da molti strati vivi e veri di immagini un quadro di antropologia sociale.
La scelta fu per la comunità ligure dell'isola di S. Pietro, situata presso le coste sud-occidentali della Sardegna.

Questa terra non era mai stata abitata in modo stabile fino al diciottesimo secolo, anche se nei tempi passati era servita quale punto d'appoggio a fenici, greci, cartaginesi e romani. I suoi attuali abitanti non sono sardi, discendono da una colonia di gente ligure che nel 1738 si insediò nella piccola isola.

La loro storia è singolare. Incominciò nel 1540, quando il famoso corsaro Hair regalò ai Lomellini, signori di Pegli (Genova), l'isola di Tabarca in Tunisia, quale compenso per la libertà concessa dai genovesi al corsaro Dragut Barbarossa. I Lomellini condussero in Tabarca, fino ad allora disabitata, una colonia di pegliesi; loro attività principale era lo sfruttamento dei ricchi banchi coralliferi intorno all'isola, che diedero prosperità ai tabarchini fino al 1700. Esaurita tale risorsa l'isola cadde in una grave crisi economica, e fu allora che i tabarchini decisero di accettare l'invito di Carlo Emanuele III, re di Sardegna, a colonizzare e ripopolare « quelle terre del regno dove ancora non era giunto il lavoro dell'uomo e, col lavoro, la civiltà ». La scelta cadde sull'isola di S. Pietro e, dopo lunghe trattative, cominciò l'esodo da Tabarca verso S. Pietro. Trecentottantotto persone divise in cento famiglie furono i primi coloni che popolarono l'isola, a cui si aggiunsero piú tardi altri gruppi scampati alle incursioni barbaresche in Tabarca o riscattati dalla schiavitú tunisina. L'ultima invasione algerina lasciò Tabarca deserta. I tabarchini intanto avevano costruito in S. Pietro le loro case e le mura intorno all'abitato; era nata cosí la città di Carloforte. L'opera dei pionieri fu dura, dovettero "tritare" la roccia e dissodare il terreno per renderlo agricolo e produttivo; a volte le stagioni erano avverse e la siccità danneggiava le colture. Si misero anche a raccogliere il sale e il corallo in cui erano esperti. Traevano cosí dal mare tutto quanto potesse compensare la loro scarsa agricoltura. Nei mesi di maggio e giugno pescavano i tonni, che passavano numerosi lungo le loro coste, nelle tonnare tuttora esistenti. Da pescatori e marinai diventarono esperti e arditi navigatori di piccolo cabotaggio sulle rotte mediterranee.
I tabarchini, cosí si chiamano ancora oggi gli abitanti di Carloforte, subirono parecchie invasioni e incursioni piratesche, molti di loro furono trascinati schiavi in Africa, durante i primi anni di colonizzazione dell'isola, fino al 1816, quando la Convenzione di Tunisi pose termine a questo triste periodo.
Ai tabarchini è rimasto un attaccamento fortissimo alle tradizioni e al passato. La loro storia è stata molto travagliata: per resistere come nucleo originario alle traversie, alle difficoltà, ai soprusi che via via dovevano sopportare, si sono dovuti per lungo tempo rendere impermeabili alle forze di penetrazione esterne. Da questo la

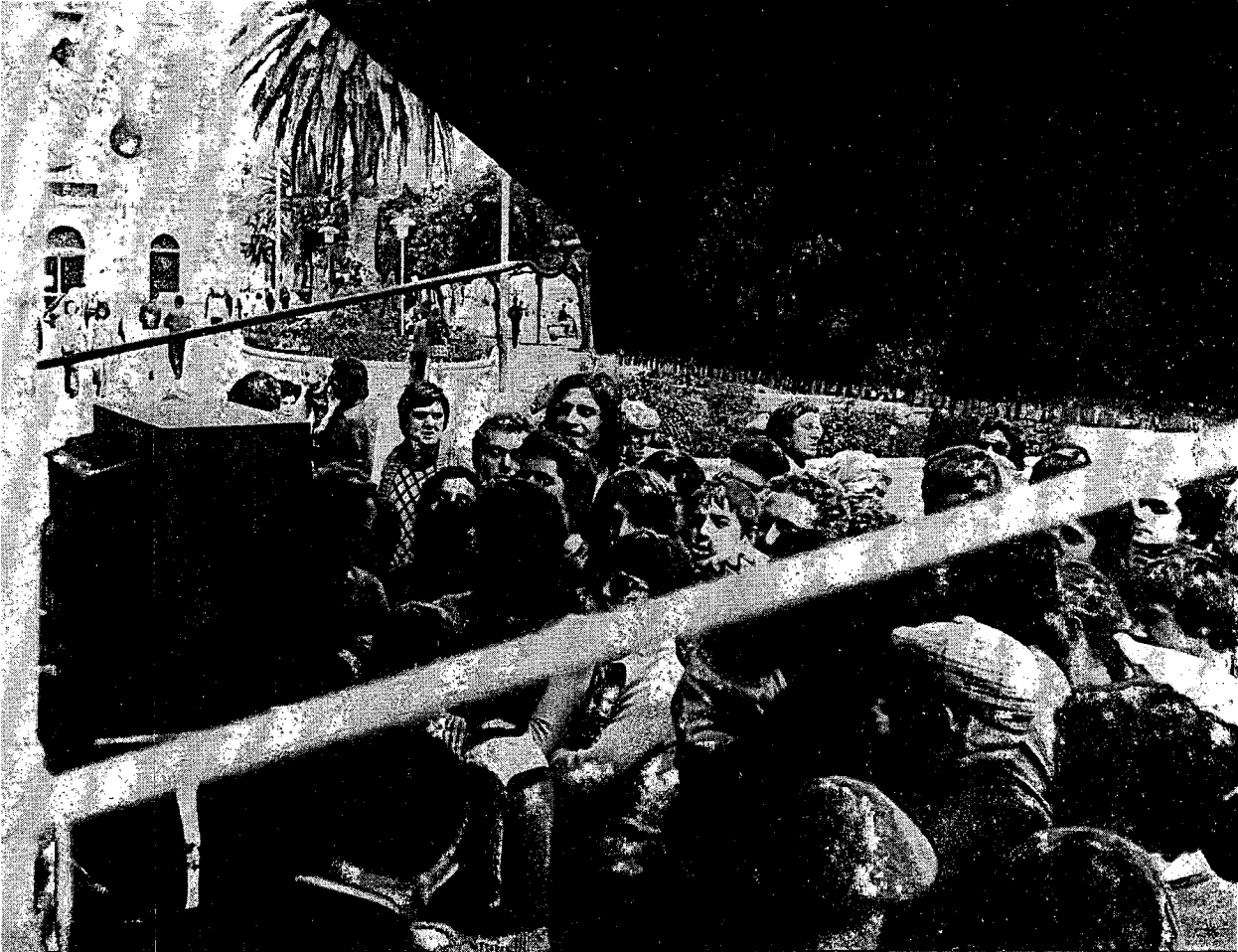
conservazione della loro tradizione e della loro cultura, dalla lingua alla cucina alle forme essenziali di comportamento sociale.

Tra la popolazione attuale dell'isola coesistono, con varie sfumature, gli aspetti della vita sociale e culturale contemporanea e le particolari tradizioni locali formatesi in oltre duecento anni di vicende storiche singolari e travagliate. Avvenimenti che hanno determinato in profondità le consuetudini dei carlofortini, inducendo e radicando istituzioni e modelli sociali e culturali che si tramandano ancora in parte nelle forme originali.

Il testo preparatorio del soggetto introduceva le notizie storiche, economiche e sociali e progettava in previsione le azioni principali del nostro lavoro televisivo:

Il programma implicava nello stesso tempo preparazione e immediatezza, un'accurata scelta dei caratteri e una grande flessibilità d'intervento che solo il videoregistratore permetteva.

Dopo la nostra permanenza a S. Pietro abbiamo ricostruito una "cronaca" ragionata del nostro lavoro che ripercorre i fatti e i modi principali.

Siamo arrivati all'isola giovedí 25 settembre '74, in una giornata di mare agitato da lunghe raffiche di maestrale.
Già a Portovesme, ai traghetti, si avvertiva la diversità di ambiente e di gente; questa diversità si accentua per il cambiamento del dialetto, quando dalla Sardegna si giunge a Carloforte. L'antico pegliese, il tabarchino, è parlato anche in alcuni paesi, naturali punti di collegamento nell'isola madre. Per ragioni storico-economiche nel vicinato la presenza carlofortina nei suoi vari aspetti si è fatta sentire.
Nelle strade di Carloforte c'erano poche persone. La nostra prima preoccupazione è stata trovare un'abitazione. Nella ricerca di porta in porta siamo venuti subito a contatto con molte famiglie. Le persone che ci accompagnavano non erano molto ottimiste sulla possibilità di trovare subito un appartamento: gran parte della gente non c'era, sarebbe ritornata domenica sera dalle campagne. Col mese di settembre finivano le ferie dei carlofortini, iniziavano le scuole e riprendevano le attività. La maggioranza degli abitanti stava terminando la vendemmia coincidente col periodo delle ferie. Questo costume collettivo è legato al ciclo della produzione familiare del vino. Restavano pochi giorni alla fine della vendemmia e per non mancarla il giorno seguente cominciammo le registrazioni. Avevamo trovato infine un alloggio al centro del paese che ci permise di inserirci subito nel ritmo quotidiano della popolazione. In una località chiamata Tanche una decina di casette addossate l'una all'altra in due file delimitano un viottolo e formano un minuscolo nucleo di paese. La gente seduta sugli usci scherzava e rideva. La nostra apparizione, non preannunciata, non ruppe l'atmosfera, anche se eravamo bardati di cavi, telecamera, registratore, microfono e cuffia. Ascoltarono le spiegazioni sul lavoro che volevamo fare e sui mezzi che usavamo. Conversazione e attività ripresero e noi iniziammo a registrare.
Il piú anziano, aiutato dai familiari, torchiava l'ultima uva, diceva di essere uno dei pochissimi che abitava in campagna tutto l'anno; teneva un asino e una capra. Prima aveva navigato, ora riceveva solo 60.000 lire di pensione: questa era per lui un'occasione di manifestare le sue critiche e i suoi bisogni. Le donne nella strada raccontarono che loro, mogli di marittimi, restavano troppo spesso sole. Nel congedarci ripetemmo che dopo aver raccolto parte delle registrazioni avremmo iniziato a darne visioni pubbliche, in piazza, nelle strade per sentire e registrare cosa avrebbe detto la gente.
Nei giorni seguenti abbiamo raggiunto altre campagne. Dove incontravamo persone ci fermavamo a parlare e sovente registravamo i loro racconti, le loro osservazioni.
Le notizie che avevamo letto sulla storia di Carloforte ci avevano

data una traccia di informazioni piuttosto convenzionali e apologetiche sul passato. Cercavamo le persone che potessero esprimere dal vivo i valori, i costumi, la mentalità e le esigenze della comunità. Quelle persone che i carlofortini stessi ritengono i rappresentanti della loro tradizione. Questa ricerca era possibile attraverso le indicazioni di coloro che incontrandoci si interessavano al lavoro. Non è stato difficile in questo modo cominciare a conoscere persone e fatti reali che avrebbero dato corpo e prospettiva alla nostra indagine.
Molti si mostrarono un poco increduli nel sentire che stavamo facendo un'inchiesta sull'isola, abituati com'erano a sentirsi un po' tagliati fuori dal mondo delle notizie. Al punto che la seconda settimana molti si meravigliarono che la nostra permanenza si protraesse cosí a lungo.
Dopo alcuni giorni non fu piú necessario spiegare da capo il soggetto e il nostro modo di lavorare, perché era passata voce e tutti ne erano al corrente.

Le campagne di S. Pietro avvolte da silenzi e quiete idilliaci sono considerate dagli isolani luoghi stabili e sicuri dove ritornare perio-

dicamente e dove ritirarsi a periodi dopo una vita passata sul mare. Benché tutti abbiano un pezzetto di terra con la casetta, che chiamano baracca, la società carlofortina è marittima e ha preso dalla Sardegna i caratteri agro-pastorali.

Queste piccole proprietà hanno perduto in gran parte reali dimensioni economiche, mantenendo però quelle simboliche e sentimentali. Sono un passatempo per pensionati, come dicono loro, e non rendono, salvo rare eccezioni, che modeste quantità di vino da consumare alla propria tavola. Disabitata nel resto dell'anno, nessun isolano rinuncia in settembre alla campagna, anche se disagevole da raggiungere, priva di comodità e sovente di energia elettrica.

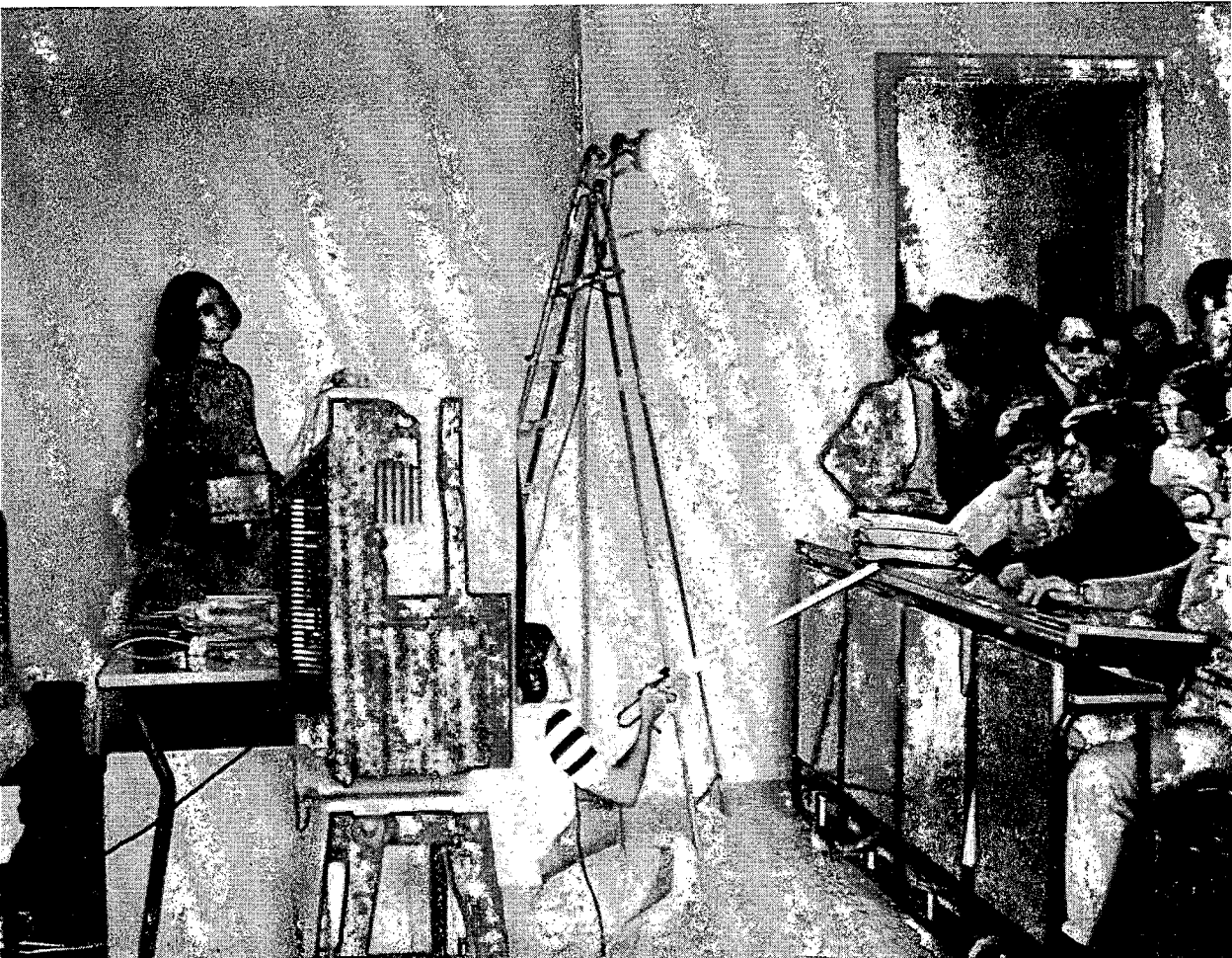
Nelle case di campagna trovavamo le famiglie riunite, intere parentele, un'occasione rara per una comunità marittima. I carlofortini discendono in buona parte dal gruppo originario di poche famiglie e sono sovente imparentati tra loro; almeno formalmente si presentano come una società piuttosto solidale.

Di fronte a questo animo collettivo che veniva trasmesso a noi, interlocutori esterni, gelosamente e con orgoglio, si poteva correre il rischio di pensare e registrare una situazione esteriormente omogenea e, pur vedendone svariati aspetti, privarla delle contraddizioni. Rischiare di oggettivare dall'esterno una situazione reale complessa, imbrigliandola con l'ideologia dell'informazione e della comunicazione, fatta spesso di formule teoriche tecnicistiche e estranee ai rapporti sociali concreti.

Ritornati gli abitanti in città dalle campagne, fu molto semplice moltiplicare i contatti e sviluppare le discussioni. Per consuetudine ci sono alcune ore del giorno in cui si può dire che tutta la gente esce nelle strade a passaggiare e conversare. Noi avevamo ripreso a discutere con alcuni studenti dei problemi e della situazione generale dell'isola. Quegli incontri e alcuni fatti ridimensionarono l'immagine ideale della comunità che molti carlofortini erano piú inclini a dare in quei giorni di ferie in campagna. Immagine forse dovuta in parte alle nostalgie dei piú anziani, ma soprattutto modello ideologico di consenso costruito da una storiografia orale o scritta, aneddotica apologetica e mistificante. « Siamo tutti tabarchini » è un modo di dire che esprime e racchiude una sintesi storica: stesse origini, stesso lavoro di corallai in Tabarca, schiavi in Tunisia, stesso destino: tutti uguali. Ma giunti in S. Pietro 250 anni fa, lo stato di cose mutò radicalmente, ci fu chi accumulò denaro e chi fu sfruttato spesso brutalmente; ne è ancora vivo il ricordo presso gli anziani.

Molti dei giovani sentono l'esigenza di un giusto equilibrio tra rinnovamento e tradizione, ma non accettano piú che siano i miti

a fornire i modelli logici per risolvere le contraddizioni, perché, dicono, queste sono prevalentemente economiche e bisogna avere il coraggio di affrontarle con mezzi concreti adeguati.
Per il nostro lavoro occorreva trovare fatti e persone coscienti, che traducessero in immagini alcune delle contraddizioni fondamentali. In questa ricerca tentavamo di impostare il nostro intervento con partecipazione alla realtà, alle situazioni senza arrestarle o condizionarle con la presenza della « troupe », per non determinare comportamenti stereotipi o imbarazzati nei presenti. L'azione si evolveva in piú passaggi: ci integravamo alle situazioni, in seguito vi portavamo il videoregistratore. Ma non era una regola rigida: quando si temeva che i successivi incontri avrebbero perduto la diretta freschezza del primo ci portavamo i mezzi pronti per registrare. Di questi ultimi abbiamo sovente spiegato e mostrato la maneggevolezza e rapidità di risultato, per liberarli nel possibile del loro aspetto di strumenti sofisticati e intimidatori. La ripetizione di questo, che col tempo sarebbe diventato un rituale piú sbrigativo e non piú necessario, la ritenevamo indispensabile anche per realizzare quella partecipazione che portava consigli e collaborazione. Presto, quando avessimo visionato materiale in pubblico, avremmo collaudato un ciclo di comunicazione abbastanza completo.

Riprendeva in quei giorni con forza la vertenza dei 200 tonnarotti per avere un'indennità di 80.000 lire a testa dalla regione per la mancata pesca del tonno, in seguito allo scarico a mare dei fanghi rossi, le scorie caustiche e nocive delle industrie chimiche di Portovesme. Ci invitarono a un'assemblea per registrarla, in seguito ci preavvisarono di tutte le loro azioni successive. Registrammo la descrizione degli effetti causati dai fanghi: l'acqua si intorbida, a quelli che l'avevano assaggiata erano bruciati le labbra la lingua gli intestini. I tonni deviando dalla loro corsa, per evitare il mare inquinato da enormi barriere di scorie sospese, non incontravano le reti delle tre tonnare; invece dei 5-6.000 grossi esemplari degli anni passati ne avevano catturati quella stagione solo 300.
La partecipazione alle vicende dei tonnarotti aveva fatto emergere uno degli aspetti e una delle possibilità strumentali fondamentali del videoregistratore. Demistificata e resa accessibile la comunicazione, quale doveva esserne l'effetto se non un contributo reale alla soluzione dei problemi urgenti sollevati?
Noi, per il nostro rapporto di produzione con la Rai, non potevamo andare oltre i contorni di un'indagine e una comunicazione circoscritta all'isola, alla comunità; gli interlocutori dei problemi

della pesca e di altri settori erano la regione, gli enti governativi, gli industriali. Ritenemmo corretto precisare ai pescatori che noi eravamo nell'impossibilità di fare da tramite diretto alle loro proteste e alle loro necessità per farle giungere nella giusta sede tempestivamente.

Le possibilità di lavoro in Carloforte sono scarse e l'occupazione sta attraversando una grossa crisi. I carlofortini da sempre sono abituati a passare da un mestiere all'altro, a fare gli stagionali se vogliono rimanere nell'isola. In 250 anni dall'insediamento ne sono emigrati oltre 20.000, tre volte la popolazione attuale.

In quel periodo si svolgeva alle saline la raccolta del sale. Registrammo vecchi salinari che raccontavano la storia delle saline e di come vi si svolgeva il lavoro. Questa attività occupava e occupa nei mesi autunnali i tonnarotti e altri lavoratori stagionali. Il lavoro è duro, otto ore di pala al giorno in un biancore accecante: la crosta di sale dei bacini viene rotta a picconate e le zolle caricate sui trenini, unica innovazione dai tempi passati in cui questo lavoro era fatto da galeotti.

In certe ore della giornata i pescatori si trovano al porto, intenti

a preparare, ripulire reti e attrezzi. Dalle loro parole risultò che erano veramente la categoria piú colpita: pesce poco o niente, fanghi rossi, costi altissimi degli attrezzi e della nafta. Queste registrazioni le facevamo per la strada e lungo il canale dove erano ormeggiate le barche.
Viaggiando sul traghetto con gli operai pendolari delle industrie chimiche di Portovesme, abbiamo raccolto dichiarazioni sulla loro condizione. Obbligati a cercare lavoro in Sardegna molti dei loro compagni carlofortini, mal sopportando il disagio quotidiano, si erano trasferiti nell'isola madre. C'è, per chi fa la spola, l'incognita del tempo cattivo col mare in burrasca che blocca i traghetti in porto e immobilizza i pendolari da una parte o dall'altra.
In tempi passati Carloforte era il porto dei minerali del Sulcis e anche nell'isola c'erano miniere attive di manganese dove lavoravano centinaia di minatori. Adesso c'è una sola miniera di ocra in funzione, con sette minatori; l'invito e le indicazioni per raggiungerla ce li diede un uomo incontrato in campagna, uno dei sette. Tutti insieme spiegarono la decadenza delle attività estrattive in S. Pietro e illustrarono i disagi in cui essi stessi lavoravano, senza

servizi e in condizioni tecnicamente arretrate. Uguali motivi e una politica di speculazione e di profitti avevano bloccato tutta la zona mineria del Sulcis, soprattutto il carbone in favore degli interessi petroliferi.
Avevamo ormai sette ore di nastri sul lavoro e sulle campagne, con molti spunti problematici, aspetti della tradizione e del costume, e altre interviste fatte a donne per le strade del paese. Esse lamentavano la mancanza di un ospedale: il fatto che quando c'era il mare in burrasca si poteva contare sull'elicottero, pagando, solo per i casi gravi. Dicevano del dolore comune causato dalla lontananza dei mariti in navigazione per il mondo, e che l'isola è bella ma non ci si trova lavoro.
In genere la gente insisteva sulla necessità di una rinascita dell'isola dall'attuale lenta decadenza; molti avevano dovuto emigrare a Genova, Cagliari o altrove per necessità di lavoro.
Il punto di vista di alcune persone del luogo, che per la loro attività attuale e l'interesse alla storia dell'isola possiamo definire intellettuali, risultò un po' distante dalle situazioni che avevamo registrate dalla viva voce degli interessati nei vari ambienti di lavoro. Il loro sforzo ci sembrò quello di conservare l'immagine apologetica del carlofortino, essenzialmente edificata sul prestigio di alcuni personaggi a cui tutti dovrebbero ispirarsi quali esempi luminosi. Le loro interpretazioni e mediazioni, a confronto del vivo racconto popolare, erano tese a celebrare a tratti ideali della comunità.

Completato un primo quadro di registrazioni e informazioni, giunse il momento di verificarle e confrontarle con gruppi ancora piú numerosi di persone.
La prima visione avvenne nella piazza principale con un televisore portato fuori da un bar. Si fermò un numeroso gruppo di persone, mostrammo le interviste dei tonnarotti sui fanghi rossi per vedere come era sentito quel problema dalla popolazione. Ne seguirono discussioni controverse, alcuni sostenevano che le industrie erano necessarie, portavano lavoro e quindi le conseguenze non dovevano considerarsi cosí tragiche, altri spiegavano che i fanghi si potevano eliminare in altri modi piuttosto che scaricarli a migliaia di tonnellate a poche miglia dall'isola sulla corsa dei tonni. Noi, pur partecipando alle discussioni, decidemmo di non registrare, di farne invece una prova generale e di riflettere sulle possibilità future. Ogni volta che si interveniva, il nostro lavoro di comunicazione diventava piú comprensibile, accettato e piú volte richiesto, rendendo piú facile e piú diretta la nostra azione che si evolveva verso una consapevolezza piú essenziale e completa di quanti parte-

cipavano. Questo faceva crescere l'inchiesta in credibilità e partecipazione.
La seconda visione si svolse all'Istituto Nautico. Sospese le lezioni, gli allievi avevano affollato l'aula magna. Avevamo scelto le prime registrazioni che mostravano i vecchi in campagna e lo spirito che animava le generazioni piú adulte. Dalla discussione, interamente registrata, emersero le preoccupazioni, i rifiuti e le aspirazioni dei giovani e di alcune ragazze che frequentano il Nautico. Il fatto di essere legati nel passato e nel futuro alle vicende di una piccola comunità su una piccola isola, diversa per mentalità dai sardi, li portava a criticare i padri e gli antenati, sempre lontani sul mare, ma anche ad apprezzarne il lavoro e i sacrifici. Desiderosi di rinnovamento ma legati alla tradizione, rivelavano il contrasto tra chi resta e vuole rinnovare e chi se ne va e vuole conservare. Accusarono gli insegnanti e le autorità locali di non saper comunicare iniziative valide, e accusarono se stessi di apatia, in quanto non facevano molto per smuovere la situazione. La loro insoddisfazione si espresse piú volte anche in seguito, quando, incontrandoci per la strada, diversi di loro ci dicevano che non erano riusciti a esprimere quello che volevano perché si poteva dire molto di piú. La realtà dell'isola non può che indurre nei giovani disorientamento. Dopo il diploma molti di loro dovranno, come molti altri hanno già fatto, trasferirsi altrove per trovare lavoro nelle industrie chimiche sarde, nel migliore dei casi, o in continente, tornando a S. Pietro forse da pensionati. Altri dovranno accettare la vita marittima che rende un certo benessere economico, ma si svolge per la maggior parte lontano da parenti e amici.
Già dalla discussione scaturita al Nautico, dove la presenza femminile è limitata, si era potuto capire come sia difficile per le giovani dell'isola tentare una strada che non sia quella della casalinga, moglie e poi madre di naviganti. Inoltre le poche ragazze presenti avevano apertamente accusato i loro coetanei di escluderle volutamente da ogni attività che riguardasse i problemi della comunità, relegandole al ruolo di "moglie". Anche per questo motivo abbiamo ritenuto necessario portare il videoregistratore all'Istituto Magistrale, frequentato esclusivamente da ragazze, proponendo loro prima della discussione la visione del nastro registrato al Nautico. Ne è risultato un dibattito molto vivace. Da questo secondo materiale risulta purtroppo il condizionamento della donna carlofortina, cui spetta il compito, da generazioni, di educare da sola i figli e fare forzatamente l'angelo del focolare e della tradizione, legata al suo scoglio e alla sua casa, isolata e lontana da realtà sociali piú evolute.
A questo punto ci è sembrato indispensabile organizzare alcune

visioni dei nastri per le strade del paese nelle ore in cui le donne erano presenti e avrebbero partecipato piú numerose all'intervento. Dopo aver scelto un luogo che sembrava adatto perché abitato da piú famiglie, bussavamo alle porte e dicevamo cosa avevamo intenzione di fare, chiedendo di poterci collegare alla rete elettrica interna, e facendoci dare in prestito una sedia per sistemare il televisore e iniziare la proiezione. La voce si spargeva in poco tempo, e sia la scena insolita sia il sonoro che si diffondeva per i vicoli attiravano subito numerose persone. Sceglievamo di mostrare i nastri che toccavano piú da vicino i problemi del lavoro e le prospettive dell'isola, come quello dei pescatori, dei pendolari e degli studenti del Nautico. A vedere e ad ascoltare erano quasi tutte donne, che poi riflettevano e rispondevano una per una a quanto il video aveva loro comunicato. Abbiamo raccolto cosí una serie molto interessante di interventi e di riflessioni, di lamentele sulla solitudine e sul destino della donna tabarchina che non si rassegna a un modello di esistenza solo temporaneamente accettato per necessità economica, ma che vorrebbe respingere perché richiede un sacrificio troppo grande. Anche alcuni uomini presenti, quasi

tutti naviganti, espressero il desiderio di smettere un lavoro che disgrega la famiglia e le amicizie, auspicando prospettive diverse anche se meno redditizie.

Un gruppo di giovani, studenti e diplomati del Nautico e delle Magistrali, seguí con piú costanza e interesse degli altri il nostro lavoro dall'inizio fino alle sue ultime fasi: per la novità degli strumenti con cui operavamo, perché piú coscienti di altri dei problemi dell'isola, perché piú interessati a risolverli quale giovane generazione. Con loro abbiamo visionato e discusso numerosi nastri, e in due diverse occasioni registrato le osservazioni, le critiche, le autocritiche e le proposte sul da farsi. Sono emerse qui con maggiore evidenza le contraddizioni, apparse durante tutta l'inchiesta, tra spirito di conservazione della tradizione e desiderio di rinnovamento, tra bisogno di riscatto e paura per le cose nuove, tra volontà di impegno sociale e scelte individualistiche.

Vivendo a stretto contatto con la popolazione conoscevamo persone che avevano avuto un'esistenza e delle esperienze significative nella storia dell'isola. Alla nostra ricerca mancavano ancora quei personaggi depositari e interpreti di certi periodi epici del passato in

cui l'isola era stata un centro di fermenti politici, sociali e di lavoro. Tramite un giovane insegnante che aveva studiato a fondo la storia di Carloforte abbiamo avuto utili informazioni sulle origini della comunità e sul periodo in cui il minerale galenico era portato dal Sulcis nel porto e nei depositi di Carloforte. Migliaia di carlofortini furono sfruttati bestialmente per novanta anni, tanto durò l'attività, poi il minerale rimase in Sardegna. Con piccole bilancelle a remi e a vela percorrevano il braccio di mare tra S. Pietro e la Sardegna per caricarle di galena, che trasportavano in innumerevoli viaggi in coffe sulle spalle. Una spola incessante e massacrante, mal pagata e a cottimo che fece le sue vittime e non lasciava il tempo per occuparsi di altre attività necessarie per sopravvivere, cosí che molti si recavano a zappare la terra e a pescare di notte. Erano chiamati "galanzieri", gli uomini della galena. Pochi di questi, ricordati dai carlofortini quasi come eroi, sono ancora in vita, alcuni ultranovantenni. Tre di loro hanno rievocato per la nostra indagine, con toni di invettiva e di requisitoria, quei giorni ora lontani ma ancora brucianti e tragici nel ricordo. Con commozione e orgoglio parlavano di Cavallera, il dirigente socialista che per molti anni aveva organizzato i battellieri, i galanzieri e i minatori della zona, nelle loro rivendicazioni e nelle leghe di mutuo soccorso. Carloforte diventò allora il centro dell'emancipazione operaia della zona del Sulcis.

L'impulso economico determinante per lo sviluppo dell'isola è sempre venuto dalle attività marittime. Pratagonisti e fondatori principali di queste attività sono stati quegli uomini che un tempo, senza gli istituti nautici, prendevano la patente di "padrone marittimo" con l'esperienza pratica. Comandavano piccoli battelli e navi piú grandi spingendosi per il Mediterraneo; con piccole bilancelle a vela di 12-15 metri raggiungevano l'Algeria in 15 ore, andavano a Malta, a Genova, in Francia e in molti altri porti trasportando formaggio, vino, laterizi e altri manufatti. Questa attività durò oltre un secolo. Con le navi a vapore i viaggi si allungarono; i carlofortini stavano in mare per anni senza tornare a casa. Oggi sono le rimesse dei giovani capitani e macchinisti del Nautico che, investite nell'isola, riescono a mantenervi in parte un discreto benessere. Ma lo sviluppo di questi effetti alla lunga sembra già rivoltarsi contro l'economia del paese, perché molti dei naviganti formati a Carloforte emigrano in seguito per comodità nelle grandi città marittime, trattenendo là i loro guadagni. Il Nautico, vivaio della rinascita dell'isola, può trasformarsi in una occasione di fuga soprattutto per le aspirazioni della piccola borghesia; la parte residente stabile della piccola e media borghesia è invece rappresentata dai commercianti. Questi aspetti del passato

e del futuro economico di S. Pietro ci sono stati raccontati per la registrazione da un gruppo di padroni marittimi in pensione nella sede del loro Circolo.
E' la spinta ideologica e pratica alla piccola proprietà privata che tiene insieme l'incerta economia locale: un'integrazione di piccole entrate e ricavi della pesca e dell'agricoltura, i salari stagionali, gli incassi dei negozianti, la categoria forse piú florida. Solo i trecento pendolari delle industrie sarde vivono una dimensione attuale di classe operaia; si ripete in forme diverse lo sfruttamento della mano d'opera dell'isola da parte di potentati economici esterni come in passato. Questa trasformazione di classe si accentua con lo sviluppo industriale delle vicine coste sarde. Lo sfruttamento piú clamoroso, dei galanzieri e dei battellieri, fu perpetrato per quasi un secolo da società appaltatrici minerarie straniere che li trattarono bestialmente come schiavi. Determinanti iniziative di sviluppo economico dall'interno non sembrano possibili; capitali esterni tentano, con la costruzione di un nuovo grande albergo, di inserire forse S. Pietro negli itinerari delle vacanze di una clientela di lusso. Si preannuncia — secondo molti carlofortini — una

disgregazione in generale dell'equilibrio naturale dell'isola, se i suoi vari aspetti e valori non saranno razionalizzati da un piano di sviluppo da parte di amministrazioni che fino a oggi — ci dicevano, soprattutto i giovani — sono rimaste su posizioni conservatrici.
Un'attività economica importante come la pesca è in gravi crisi, e senza aiuti che possano risanarla e sostenerla. Tra i pescatori c'era un diffuso malcontento e un forte scoraggiamento. Chiedemmo di potergli mostrare col video le interviste fatte ai loro compagni di ritorno dalla magra pesca. Organizzarono una riunione nella sede della loro cooperativa; erano in molti e ognuno volle parlare dopo la visione del nastro. Alcuni avevano frainteso e si rivolgevano ancora a noi come fossimo l'occasione e il canale giusto per esprimere le loro lamentele ai responsabili, uno ci interpellò dicendo « Ringrazio la rais », dove rais era la Rai e insieme il capopesca della tonnara chiamato appunto il rais. Ma per tutti l'alternativa era questa: o arrivava un aiuto economico e legislativo subito o la pesca era finita, morta, i pescatori avrebbero lasciato il mare come già i contadini avevano dovuto abbandonare la terra, la prospettiva era di nuovo l'emigrazione, in mari piú ricchi, presso nazioni piú organizzate e piú rispettose dell'ecologia.

Questo è stato l'ultimo intervento nella realtà di Carloforte. La nostra partenza rivelava un limite di fondo del nostro lavoro messo in luce dalla richiesta drammatica di aiuto dei pescatori, e imponeva una critica radicale sulla gestione dell'informazione e della comunicazione. Ci era impossibile, per il carattere del nostro lavoro, sviluppare ulteriormente il processo informativo fino alle estreme conseguenze e lasciare strumenti pratici al di là di un'esperienza isolata che non sarebbe continuata. Il procedimento, il metodo da noi usato si era, sí, identificato in parte col processo continuo e dialettico della comunicazione umana, ma per il limitato periodo di un mese.
Venuto a contatto con la realtà sociale, il piano dell'inchiesta previsto dall'intenzionalità delle parole è stato scosso e animato dalle contraddizioni, dagli spigoli, dal ritmo anche imprevedibile del reale. Abbiamo registrato 21 bobine da 35 minuti.
Sovente eravamo spinti e guidati dalla successione dei fatti e dei rapporti umani che si costruivano come storia, persone rimandavano ad altre, cose a cose. Era nostro proposito fare in modo che l'immagine collettiva della comunità si rivelasse e si rappresentasse, ma l'urgenza della realtà chiedeva a volte attenzione e appagamento, i mezzi audiovisivi erano ribaltati al di qua della rappresentazione e del simbolico, affrontati e vissuti come stru-

menti attivi di comunicazione, come necessità della vita, utili alla vita. Questa era la lezione della realtà sulle sue immagini che esigeva sempre un equilibrio di scelte operative e formali che non fosse uno spreco soggettivo di lavoro. Tradotta in termini politici significa che nella società esistono potenzialmente i nuovi soggetti sociali della domanda e produzione di informazione e comunicazione, tuttora esclusi dai manipolatori di consenso e dal potere politico e economico da ogni partecipazione alla programmazione dei mezzi di comunicazione di massa, per impedirgli di esprimere direttamente le loro opinioni, le loro rivendicazioni, la loro ideologia.

Malgrado le mutilazioni alla crescita e alla continuità della nostra inchiesta e presenza tra la popolazione di Carloforte, noi eravamo certi, visionando le registrazioni, che la comunità carlofortina si era "data" un'immagine significativa e articolata, che nel senso popolare era stata la sua gente a esprimerla in serenità e libertà. Il montaggio di un'ora e mezzo di documentario farà parlare quegli uomini e quelle donne, senza mediazione alcuna di *speaker* o di giornalisti, in un dialogo diretto con lo spettatore. E i pescatori, i lavoratori della salina, i contadini, i pensionati, i giovani delle scuole parleranno, racconteranno la storia loro e del loro paese, diranno i loro problemi piccoli e grandi, faranno emergere con azioni e parole la realtà della loro condizione umana.

Questo, pensavamo, poteva essere una prima esperienza di approccio dei problemi alla base, di tentativo di decentramento e di pratica televisiva democratici, seppur isolati e sperimentali. Sarebbe diventata un'esperienza piú concreta e completa quando la selezione da noi fatta di 90 minuti da tutto il materiale fosse stata a suo tempo inserita nei programmi nazionali e messa in onda. Ma ciò non è avvenuto e la popolazione di Carloforte, abituata e costretta a far da sé da secoli, avrà già dimenticato ogni speranza di raccontare le sue vicende ai telespettatori nazionali; solo alcuni bambini e quegli adulti che quando mettevamo il televisore per le strade con un po' di ingenuità dicevano: « Siamo già in onda! » hanno creduto per qualche ora di essere arrivati in Tv.

La Rai, nel gioco e nella funzione politico-ideologica dei mezzi di comunicazione di massa nella nostra società, non intendeva allora aprire delle brecce che potevano portare alla disintegrazione di quelle norme e di quei metodi consueti e centralizzati che formano le opinioni e il consenso favorevoli al potere politico. E' un discorso ultradetto. Il modo istituzionale verticale di fare televisione è "qualificato", "professionale", "specialistico", "autorevole", in poche parole: non è fatto per e da te, per e dalle masse, ma parla per loro.

E' vero che non si può mandare in onda un nastro video 1/2 o 3/4 di pollice registrato sui portatili in commercio perché i suoi sincronismi sono elementari e lontani dallo standard di stabilità delle apparecchiature professionali per nastri da 1 o 2 pollici, e le immagini arriverebbero al televisore di casa instabili. Però il problema è da tempo risolvibile con quella apparecchiatura che si chiama TBC (*time base corrector*) che, diciamo, corregge scansione e forma degli impulsi di sincronismo ricevuti, ad esempio, dal 1/2 pollice portandoli allo standard universale per una corretta messa in onda. Ma il vecchio monopolio televisivo, complici falsi canoni di professionalità hanno sempre differito e avversato, finché hanno potuto, la diffusione e l'uso di apparecchiature leggere che hanno un potenziale rivoluzionatore e possono far partire un processo di trasformazione radicale della ideazione e produzione televisiva. Nel 1976 la Rai ha acquistato alcuni TBC adatti a correggere il segnale del 1/2 e del 3/4 di pollice. Questi tipi di videoregistratori sono correntemente usati dai telegiornali e saltuariamente dalle reti.

Un videoregistratore 1/2 pollice è un mezzo di produzione accessi-

bile: per una organizzazione di base, un collettivo, una comunità, un ente locale significa poter realizzare un "servizio", dei programmi e porre implicitamente una domanda di accesso ai canali pubblici di comunicazione.

L'esperienza di Carloforte, durata un mese nell'isola, è continuata con alcune visioni pubbliche del nastro montato in Italia e all'estero, su richiesta o su nostra iniziativa; ma è stata interrotta a metà percorso. Il "Servizio Ricerca e Sperimentazione Programmi" della Rai, consapevole dell'interruzione di un processo che poteva fruttuosamente continuare e dare delle indicazioni nuove e originali, e che il verso dei fatti, dei rapporti con la popolazione rendeva quasi obbligato proseguire, decise in un primo tempo di dar corso alla produzione « Carloforte numero 2 », ma il periodo di stasi, precedente la riforma del monopolio pubblico, rimandò ad altri tempi questa data.
Tornati a S. Pietro avremmo mostrato agli abitanti *L'isola dell'isola* chiedendo loro se si identificavano nella sintesi del nostro montaggio, avremmo potuto registrare, sulla base di questo rapporto,

le loro osservazioni e rettifiche, proseguendo per un altro periodo l'esperienza e gli effetti della comunicazione di base.

A maggio 1977, dopo 31 mesi da quando furono registrate le sequenze di *L'isola dell'isola*, il "Servizio Ricerca e Sperimentazione Programmi" della Rai ci ha dato la possibilità di ritornare all'isola di S. Pietro per svolgere la seconda fase dell'inchiesta a suo tempo ipotizzata.
Malgrado il lungo periodo trascorso ci è sembrato ancora valido e necessario, allo scopo e al completamento del nostro lavoro televisivo, riproporre ai carlofortini le immagini della loro realtà, anche se già distanziata dal tempo. Questo, diventato ormai un fattore di distacco, avrebbe forse evidenziato maggiormente i cambiamenti. La seconda permanenza è durata 24 giorni, l'inserimento nella comunità è avvenuto attraverso le consuetudini del precedente, favorito da amicizie e conoscenze vecchie e nuove. La nostra figura pubblica di "incaricati" dalla Rai a operare era priva dei contorni precisi tipici della *troupe*, dei mezzi. La ricerca-intervento del Videobase era fuori dei generi e delle forme convenzionali di informazione e spettacolo televisivi. Poteva risultare sdoppiato con un occhio dentro le istituzioni e l'altro fuori. Ciò creò alcune incomprensioni. Ma quel po' di scetticismo e di dubbi sul fine del nostro lavoro, che alcune volte ci è stato manifestato, era anche in parte indotto dalle forme esteriori della ricerca, ma dovuto principalmente al fatto che il programma non era ancora andato in onda come ci si era aspettato.

Con tutte le spiegazioni necessarie abbiamo dato inizio alle "rappresentazioni". Nostro malgrado eravamo una parte dello spettacolo, attori che recitavano il mito della comunicazione elettronica. Tutto iniziava molto prima che le immagini dei carlofortini comparissero sui televisori. Sistemare i nostri strumenti richiedeva un'ora circa: sintonizzare i televisori, approntare l'amplificazione dell'audio, preparare un videoregistratore per la riproduzione e un altro per la registrazione contemporanea della visione e degli spettatori; ne abbiamo usato uno portatile e uno da studio al quale abbiamo adattato una telecamera portatile con 10 metri di cavo. All'esterno bisognava scegliere un posto all'ombra nella prima sera perché la gente potesse vedere senza che lo schermo fosse schiarito troppo dalla luce del sole, luce però necessaria in quantità sufficiente a registrare; allo scopo fissavamo un tettuccio di cartone sui televisori per ricoprirli con una tela scura in modo da ombrarne lo schermo. Tutto l'allestimento con gesti ripetitivi e a volte concitati dall'imprevisto si svolgeva in pubblico. La scena si presentava

come un teatrino: il televisore ricoperto e rialzato su due tavolini, i registratori, tanti cavi e il "banditore" che introduce alla rappresentazione, poi arrivavano le immagini; il pubblico non mancava. Ad ogni visione spiegavamo le intenzioni e lo scopo del ritorno; presentando *L'isola dell'isola* invitavamo i presenti, in generale, a esprimere le loro osservazioni critiche, e sul programma e sulla realtà espressa da quelle immagini, sui problemi propri e della comunità; registravamo le presentazioni e varie sequenze dove la gente guardava le immagini dei televisori e di seguito quanti volevano o erano invitati a intervenire.

Le reazioni delle persone sono state registrate prevalentemente quando si interrompeva la visione dopo la prima bobina di mezzora, e alla fine del programma. Le interruzioni sono risultate utili per evitare l'accumulo di argomenti e raccogliere con piú fedeltà le osservazioni, e anche per rompere il disagio fisico della gente attratta senza preavviso ai programmi all'aperto senza possibilità di poter stare comodamente seduta. Ma questa "televisione di strada" per il suo aspetto povero e popolare non può travestirsi da avvenimento ufficiale o sofisticato perché perderebbe le sue ca-

ratteristiche disincantatorie. Anche per questo abbiamo tralasciato di impiantare una programmazione in un cinema di Carloforte, idea che ci è stata suggerita anche dai carlofortini, ma che infine ci è sembrata al di là delle dimensioni piú raccolte e selettive proprie di un lavoro televisivo di base, e superiore anche alla disponibilità di televisori del posto. E' ovvio che tutte le case di Carloforte hanno un televisore, ma in pratica nessun carlofortino era disposto a privarsene anche solo per qualche ora. Una ragione è sembrata il timore di vederselo danneggiare, a niente è valso spiegare che non avrebbe subíto manomissioni, un'altra il rifiuto a privarsi del televisore e quindi dei programmi di rete, perché le nostre visioni pubbliche avvenivano in genere dalle 18,30 alle 21. E' cosí grande il panico e l'ansia dei telespettatori di fronte all'eventualità di interrompere l'assuefazione televisiva quotidiana? Di fatto i televisori che abbiamo utilizzato non erano di casa, sono stati trovati nelle scuole, presso un laboratorio di riparazioni radiotelevisive e un'agenzia di viaggi. I telespettatori di quella fascia oraria a Carloforte sono le casalinghe, gli anziani e una parte di bambini. Tutti i giovani di entrambi i sessi e gli uomini adulti sono a passeggiare e a conversare, una massa di gente che alle 22, ora in cui si cena, con una regolarità costante scompare nelle case, ma che fino a quel momento diserta i programmi televisivi.

La prima visione di *L'isola dell'isola* il Videobase l'ha proposta agli studenti dell'Istituto Nautico, nell'aula magna fornita di televisori. Si sono mostrati interessati e hanno risposto principalmente agli argomenti che li toccavano direttamente, manifestando una volontà di superamento di quello stato di apatia e disinteresse che lamentavano precedentemente. La visione ha suscitato vivaci confronti e critiche verso atteggiamenti diffusi tra i giovani carlofortini nel passato (rilevati dalle immagini del videonastro) e radicati tuttora nel presente. I piú critici risalivano alle origini di questo stato di cose causato dal paternalismo e dal conservatorismo culturale di molti dirigenti e responsabili del luogo.
Anche all'Istituto Magistrale, dove il programma è stato mostrato nella palestra, le ragazze hanno ripreso gli argomenti esposti nel nastro, ma il loro condizionamento nella comunità gli ha reso faticosa la presa di una coscienza autonoma dalla soggezione alla mentalità imposta dal maschio. Educate e allevate prevalentemente dalla madre ("naturale" e "obbligata" continuatrice e esecutrice morale e pratica della volontà dell'uomo) che hanno visto per anni sola, spesso triste, o carica di responsabilità e di problemi che da

sola deve risolvere, non respingono e rifiutano questa figura di madre come piú frequentemente accade altrove in altre situazioni. C'è in loro un rispetto maggiore della mentalità e dei desideri materni e una impossibilità di distacco o di ribellione. Quindi le intenzioni o i comportamenti di trasgressione di queste norme sociali inerenti soprattutto il matrimonio e l'autosufficienza, espresse da alcune studentesse dopo la programmazione, hanno suscitato molte reazioni di difesa e anche cori di incredula disapprovazione.

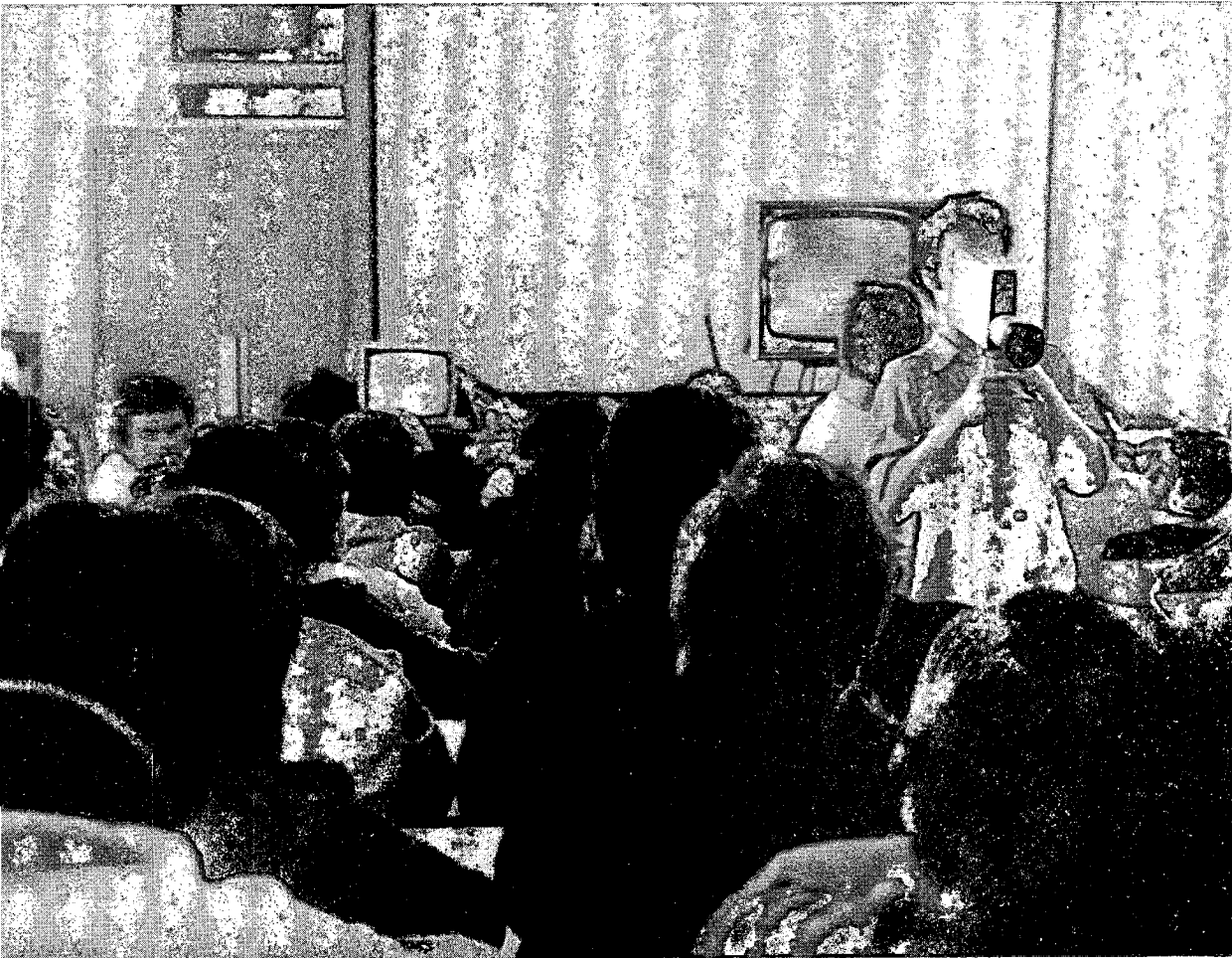
Nella sede della Cooperativa Socialpesca è stata fatta un'altra visione in una serata in cui i soci rieleggevano il consiglio festeggiando l'occasione con cibi e bevande. Dopo una prima parte del videonastro alcuni interventi hanno riconfermato nella loro gravità i problemi della pesca se possibile ancora peggiorati.

Il passo successivo ci ha portati in una piazza di Portoscuso sulla costa sarda, dove, aiutati da alcune persone della Pro Loco abbiamo mostrato il videonastro. Alcuni vecchi attriti e diversità, che un tempo forse erano rancori, sono stati sfiorati, ma in generale i problemi della zona coinvolgono tutti: crisi dell'economia locale, agricola e della pesca, l'insediamento industriale di Portovesme

ha creato grande squilibrio economico e ecologico, malgrado i fanghi rossi non vengano piú scaricati in mare ma sotterrati l'inquinamento portato dalle industrie progredisce. Questa grave alterazione dell'ambiente unita allo sconvolgimento del tessuto sociale originario — le industrie chimiche in Sardegna non hanno dato che in minima parte lavoro agli ex minatori del Sulcis Iglesiente dopo la chiusura delle miniere, mentre hanno portato un forte inquinamento — ci è stata ripetuta alla fine di un'ulteriore visione di *L'isola dell'isola* a un gruppo di operai delegati di consigli di fabbrica riuniti per l'occasione nella sede della Pro loco di Portoscuso.

Nella piazza principale di Carloforte. Qui, montato il nostro impianto, molta gente si è radunata di fronte ai televisori, ma quella che doveva essere, anche nella nostra attesa, una delle visioni piú fruttuose perché piú aperta, e infatti la partecipazione è stata numerosa, è risultata invece la piú povera in risposte e interventi, quasi che la presenza di un pubblico eterogeneo sia riuscita a produrre un'inibizione generale. Le reazioni sono state poche e molto sollecitate, ad ogni interruzione c'è stata quasi una fuga davanti al microfono. Il luogo era troppo pubblico perché uno potesse vincere la reticenza a esprimere di fronte a "tutti", le proprie osservazioni e idee, o gli argomenti espressi in *L'isola dell'isola* dagli stessi carlofortini sono tuttora interamente validi da non richiedere ulteriori commenti? Probabilmente le due circostanze insieme. Da parte nostra non avevamo introdotto variazioni al metodo collaudato precedentemente volta per volta.

C'è stata invece una reazione molto spontanea e ricca di interventi dopo la visione del nastro da parte di un numeroso gruppo di donne in una popolosa strada del paese, nelle ore del pomeriggio in cui sono solite stare sedute accanto alla porta di casa a parlare e sbrigare qualche lavoro domestico. La solitudine del loro stato di "vedove bianche" perché mogli di naviganti si è nuovamente espressa nei toni piú diversi, dalla accorata tristezza alla rassegnazione a una melanconica ironia. Il bianco dei muri delle case che si riflettevano sullo schermo ha reso problematica e ai limiti del possibile la visione delle immagini sul televisore che abbiamo dovuto sistemare dentro l'uscio di una casa, ma la loro attenzione era tesa per le problematiche che si susseguivano, in special modo quelle che toccavano sul vivo la loro condizione.

Tra maggio e giugno nelle acque a nord dell'isola vengono calate le reti delle tonnare e si fanno le mattanze dei tonni. D'accordo con i tonnarotti della tonnara Isola Piana uniti in cooperativa e il loro *rais*, siamo stati a registrare la prima mattanza della

stagione, di 53 tonni, dopo diversi giorni di attesa prima che entrassero nella "camera della morte". Sistemati sui "vascelli", i barconi dove sono i tonnarotti, abbiamo ripreso le varie fasi della pesca da quando vengono tirate su le reti della camera e appaiono i tonni impazziti, ai momenti di lavoro febbrile per arpionarli e issarli a bordo, allo sventramento che inizia subito dopo e prosegue durante il viaggio verso terra per separare le preziose bottarghe e il resto delle interiora che viene diviso tra i pescatori.
In questa seconda fase di riproposta dell'inchiesta precedente il nostro intervento durante le registrazioni si è fatto piú presente e dialogante per la necessità di indirizzare il discorso sull'informazione ricevuta e per attivare le forme e la proposta di comunicazione in relazione agli scopi prefissati. Precedentemente i carlofortini si erano espressi senza che contemporaneamente sollecitassimo al momento delle risposte o mediassimo le loro parole e presenze; noi stavamo fuori dell'immagine e della rappresentazione, eravamo presenti prima e dopo. Questa volta volevamo anche documentare la tecnica e il comportamento di lavoro.
Uno degli scopi della nostra ricerca era ottenere critiche e osserva-

zioni sul linguaggio e le scelte operate realizzando il videonastro che mostravano. In questo siamo stati delusi. Forse la nostra originaria decisione di far parlare direttamente i carlofortini produceva un grado di identificazione sufficiente a non far sentire distanze e manipolazioni. Il discorso dei nuovi intervistati si innestava con naturalezza sugli interventi registrati, sviluppandoli, approfondendoli, criticandoli, ma giustamente ignorando la verifica pratica di tesi o teorie della comunicazione e partecipazione che potevano interessare al videogruppo.

Questo atteggiamento conferma la precisione e concretezza con cui le masse popolari affrontano i problemi senza farsi fuorviare da elucubrazioni astratte e intellettualistiche.

Volendo trarre delle considerazioni complessive sugli effetti di questo o simile esperimento di comunicazione in una comunità, è bene sgomberare il campo da affrettate formulazioni di presunti risultati e fare valutazioni attenendosi piú alla descrizione dei fatti. In questi casi non cosí quantificabili e tangibili come si potrebbe pensare o sperare.

Possiamo rilevare che, nel mostrare il programma, il coinvolgimento, la partecipazione e l'interesse generale e non particolare ai problemi e ai fatti comunicati dalle immagini è stato crescente nei settori della comunità dove il vissuto quotidiano è piú intenso e problematico.

La televisione che abbiamo definito di strada, ambulante è stata un evento accidentale a Carloforte, movimentato da imprevisti e da variazioni dovute al corso della realtà del momento, contro il quale sarebbe stato infruttuoso opporre un rigido schema operativo fisso. Si tratterà ogni volta in altre occasioni di organizzare un lavoro, un'esperienza collettiva di informazione. Certo che di fronte al flusso spersonalizzato, "universalizzante" e accattivante della televisione quotidiana, qualsiasi esperienza aperta vale solo nei pochi momenti in cui si svolge, ma la sua validità resta come pratica necessaria per un'autonoma presa di coscienza della realtà sociale e culturale come individuo e come classe, e per trovare gli strumenti e i modi adatti a realizzarla.

Dalla ricerca a Carloforte si trarranno risultati piú definitivi col montaggio finale e con la diffusione di rete. Montaggio che ha integrato il materiale precedente e l'attuale per mostrare con immagini dal vivo il procedimento di espressione, comunicazione e critica, mediante le immagini riproposte, dei componenti una comunità, attraverso un supporto orizzontale di televisione leggera.

La trascrizione e la correzione del 1/2 pollice sono state realizzate con le strutture tecniche della Rai, nel frattempo approntate e

perfezionate grazie soprattutto alla sperimentazione e al lavoro di alcuni tecnici interni.

Selezionati i materiali piú interessanti fra le prime 12 ore e le ultime 10, abbiamo preparato la scaletta per il montaggio da effettuarsi sugli *Ampex* 2 pollici *quadruplex* della Rai. Non potendo realizzare direttamente un montaggio rigoroso dal 1/2 al 2 pollici, le sequenze scelte sono state prima trascritte su nastro 2 pollici. La maggiore difficoltà incontrata durante il riversamento è stata la ricerca del "tracking" ottimale e la regolazione dei perni guida del nastro sul videoregistratore 1/2 pollice, necessarie per compensare le variazioni meccaniche dell'apparecchio nel corso di tre anni intercorsi fra le registrazioni del '74 e quelle del '77.

Superati i momenti critici del riversamento e stabilizzato il segnale, l'edizione del programma è stata ultimata in una sala di montaggio RVM negli studi della Rai di via Teulada, con la supervisione del capotecnico Italo Flemma, che pazientemente ha controllato tutta l'operazione. Collaboratore indispensabile come lo è stato Marco Rabecchi durante le riprese all'isola.

Prima di chiudere questa prima parte della "cronaca" ragionata di un'esperienza televisiva e umana, e proseguire soffermandoci sui caratteri e i profili espressivi dei personaggi di questa rappresentazione corale popolare, in forma di commedia spontanea, vogliamo dire qualcosa sulla colonna sonora del nastro.
La presa diretta del suono registrata contemporaneamente alle immagini è stata rispettata e riproduce soddisfacentemente l'impasto di parole, suoni, rumori propri della realtà. Allo scopo abbiamo usato un microfono molto direttivo. Per il commento musicale di certe sequenze, quali i titoli di testa e di coda, abbiamo utilizzato delle musiche originali tabarchine.
La tradizione musicale degli isolani è molto viva. Alcune canzoni sono legate alla tradizione ligure, ma già a Tabarca e in seguito a Carloforte è fiorita una cultura musicale popolare autonoma che si esprime nel canto e nel ballo. Cosí i sentimenti, i soggetti, le scene, le storie in musica si ispirano alle particolari vicende della comunità, e in tutte le occasioni di divertimento, festa, ricorrenza non si manca di cantare, suonare e ballare.
Gli strumenti tipici usati da sempre dai suonatori carlofortini sono mandolino, chitarra e violino. Uno di questi complessi locali: « I Menestrelli di Carloforte » ha eseguito le musiche registrate per il commento musicale di *L'isola dell'isola.*

Personaggi della realtà

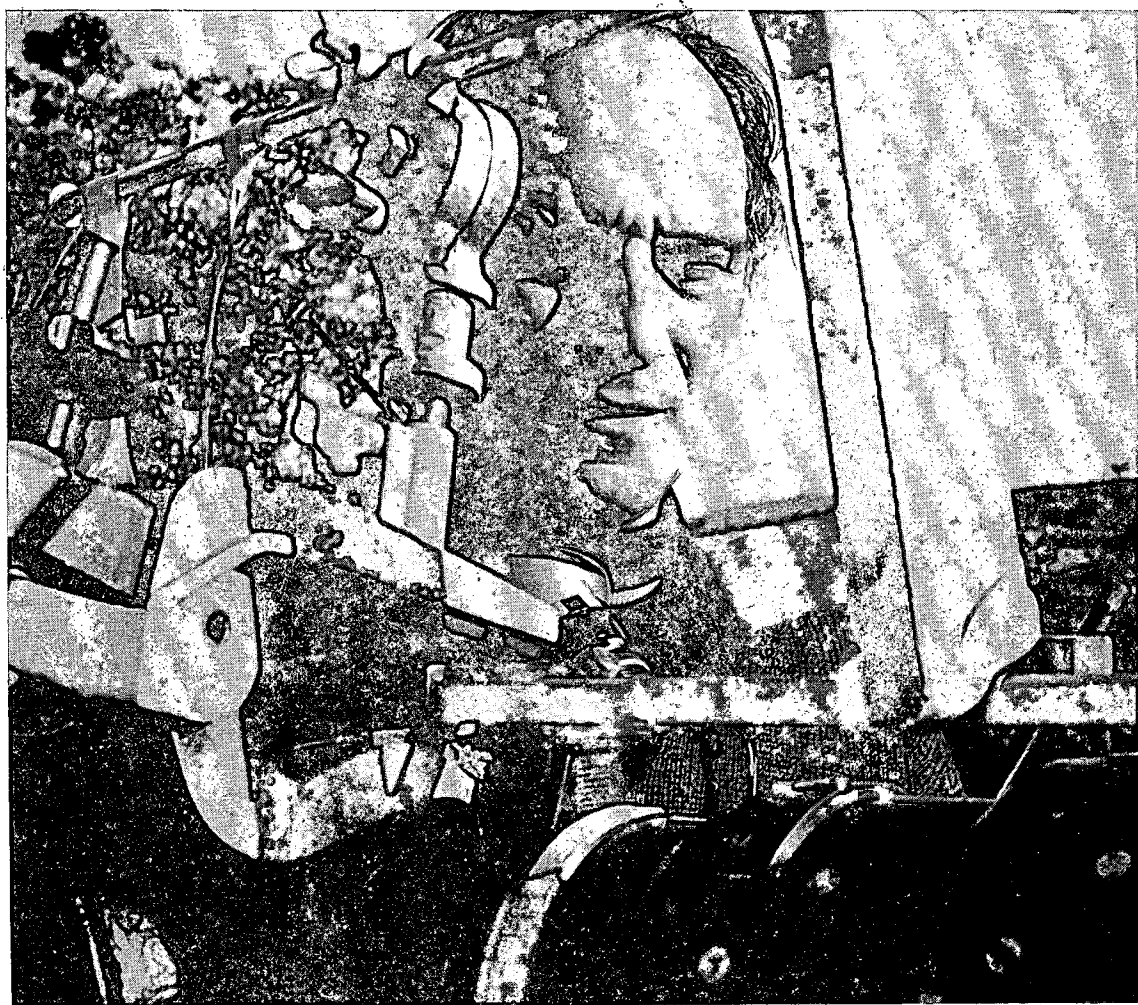
E' proprio piacevole, al termine della realizzazione di un programma di carattere etno-sociologico, vedere che la sua dimensione piú autentica è quella teatrale.
Senza minimamente voler implicare considerazioni di qualità, il primo paragone che ci viene alla mente, a proposito di *L'isola dell'isola*, è col teatro elisabettiano, la sua matrice popolaresca e la fantastica mescolanza di elementi comici e seri, epici e giocosi. Stabilendo un rapporto con gli "intervistati" che tende a dar loro il massimo spazio di espressione con il minor grado possibile di condizionamento e interferenze, si determinano condizioni di spontaneità tale da permettere alle persone di assurgere spesso alla dimensione di "personaggi". Viene cioè superato il limite documentaristico e funzionale del discorso e l'interlocutore riesce a recuperare capacità di sintesi logiche e immaginifiche che lo caratterizzano come "simbolo", già assolutamente al di là della cronaca.
Questo scatto di livello ci riesce meglio con lavoratori e lavoratrici sia per nostra affinità elettiva, sia per l'indubbia maggior carica umana propria di questa classe.

Come succede nelle tipiche distribuzioni del teatro popolare vi sono i personaggi ieratici, dotati di una naturale e spontanea maestà, come il vecchio capopesca Pomata, rais delle tonnare, che nelle sue parche, pacate parole riassume una civiltà e un'antica, equilibrata scienza della natura, ultimamente sconvolte dall'inquinamento delle scorie di lavorazione dell'alluminio.
Fra i "caratteri" epici primeggia l'ormai quasi centenario galanziere Fais, partecipe della micidiale epopea degli operai della galena, che a spalle caricavano e scaricavano minerali da barche e piroscafi, vagando da un punto di imbarco all'altro e lavorando abitualmente 48 ore consecutive per una minima mercede. La sua invettiva contro le disumane condizioni di sfruttamento si accoppia alla condanna delle "cappe bianche [i padroni] crudeli ieri come sono oggi" del galanziere piú giovane, uno degli ultimi a compiere un tale massacrante lavoro.
Non a caso le presenze piú vitali di questo movimentato e affollato palcoscenico sono le donne, la meravigliosa moglie di un marittimo, dallo sguardo intensissimo e conscio, che vede la sua condizione di solitudine e ineluttabile responsabilità con spietata lucidità e

critica rassegnazione. « In fondo siamo noi le prime femministe » dice, e già quelle dell'ultima generazione, ancora rare a Carloforte, sono molto meno disposte all'accettazione delle regole tradizionali, e combattivamente impegnate ad affrontare una condizione di sottomissione non piú sostenibile.
Nicoletta ha nitida consapevolezza del carattere allo stesso tempo casuale e obbligato del legame affettivo, condizionato pesantemente dalla dipendenza economica delle donne e dal loro timore di restare sole. E' beffarda e tagliente, « il primo che viene ce lo prendiamo e lo portiamo a casa », e lí è finita, almeno apparentemente, l'educazione sentimentale delle giovani carlofortine. « Ma perché non vuoi accettare le regole del gioco? » gli chiede in sostanza una coetanea, « oh bella, perché no! » sbotta sarcastica Nicoletta, uno dei caratteri piú simpatici, articolati e immediati del programma.
L'anziana, corposa abitante del "Castello", il quartiere arroccato del paese, è una vera comica nella piú pura tradizione molieriana. Vive i guai e le carenze dell'isolamento geografico e dell'abbandono da parte delle autorità con la capacità di suscitare un riso che nasconde spesso tragiche radici. Medici piú malati e ignoranti dei pazienti, strutture sanitarie assenti che spesso costano la vita agli infortunati, burocrazia borbonica, inetta e scaricabarile.
Accanto ai primi attori veri e propri, che si sono conquistati i galloni sul campo, vi sono le spalle o "comprimari", apparizioni piú brevi e talvolta piú sommesse, ma non per questo meno succose. Come il vecchio marinaio-agricoltore Rivano, che si ribella comicamente alla "bella" età affibbiatagli per errore dal nipote (« ma 'onde me purté?! » ma dove mi portate?), o l'anziano padrone marittimo che col fare circospetto e sornione del boss mafioso ascolta i ricordi dei colleghi e conclude che ormai la marineria a Carloforte è morta.
Non mancano nella "pièce" (sembrerà un capolavoro, a questo punto!) i personaggi muti che però, grazie alla loro mimica, risultano ancora piú eloquenti di altri personaggi parlanti. Tanto per non fare allusioni, uno l'abbiamo soprannominato Buster Keaton. E' il terzo dei galanzieri, due dei quali abbiamo già citato in precedenza. Oltre ad assistere agli interventi degli altri due con un intenso sguardo vaticinante spesso perso nel vuoto, tenta per ben due volte, con discrezione ma molta concentrazione, di prender la parola, « si partiva verso mezzanotte... », immediatamente interrotto dai due piú energici e facondi compagni che, incuranti di tutto, proseguono nella stura di ricordi ancora cosí cocenti.
La straordinaria potenza espressiva del gesto si rivela anche nello istantaneo scatto d'ira di una donna al "Castello" che vuol

reprimere una giovane disturbatrice dell'intervista. In un attimo, un lampo, esplode un turbine di smorfie e gesti che danno la sintesi del disagio e della reazione al turbamento di una attenzione estremamente concentrata.

Questa partecipazione è stata l'humus quasi costante del nostro lavoro e la condizione principale, crediamo, di quel salto di qualità che partendo dalla massima spontaneità degli individui ci ha permesso di recuperare almeno in parte gli archetipi espressivi della "commedia" nella sua originaria e piú comprensiva accezione.

L'isola dell'isola, prodotto dalla "Ricerca e Sperimentazione Programmi", che non ha un suo spazio di rete emittente, è andato in onda in due puntate, presentate da Italo Moscati sulla rete 2 il 25 febbraio e il 4 marzo 1978.

LUPI, CORVI E CONIGLI NEL GIARDINO DELLE DELIZIE

Antonio Gómez Olea

Benché gli esordi di Carlos Saura rimontino agli anni cinquanta, egli è certamente l'esponente piú rappresentativo del cosiddetto "Nuovo cinema spagnolo": un cinema che ad onta della sua scarsa diffusione tra il pubblico e della distratta considerazione di buona parte della critica internazionale non ha minore importanza per la Spagna di quanto ne abbia per la Germania il "Nuovo cinema tedesco".
Che cos'è il Nuovo cinema spagnolo? A differenza di quel che si disse della "Nouvelle vague" esso non è un'invenzione della critica; esso è, paradossalmente, un'invenzione del franchismo, che gli diede vita in un momento in cui intendeva offrire all'estero un'immagine di apertura e di liberalismo. Fu comunque un esperimento di breve durata, che si consumò nello spazio di un quinquennio, tra il 1962 ed il 1967.

Ricordiamo alcuni eventi. Dopo una lunga dittatura culturale esercitata dal ministro dell'informazione e turismo Arias Salgado, nel luglio del 1962 Manuel Fraga Iribarne (poi diventato presidente del partito di destra Alianza Popular) creò la Direzione Generale della Cinematografia affidandola all'intellettuale José Maria Escudero. Operando di comune accordo, ed attuando una normativa incentivante nei confronti della produzione (che andò aumentando notevolmente sul piano della quantità), i due spianarono il terreno per la germinazione di un nuovo cinema spagnolo.
Nel 1962-63 l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cine-

matográficas viene trasformato in Escuela Oficial de Cine, alla quale vengono forniti abbondanti mezzi tecnici e finanziari ed assicurata una sorprendente libertà quanto a programmi didattici e di sperimentazione.

Nel 1963 viene approvato il primo Codice di censura, con una indicazione abbastanza chiara del confine tra ciò che è lecito e ciò che è vietato.

Nel 1964 sono emanate le « Nuove norme per lo sviluppo della cinematografia »: fra le novità principali, la sostituzione degli aiuti economici alle pellicole dette di "interesse nazionale" con un rimborso del 15% degli incassi al botteghino ai film definiti "di particolare interesse"; con la qual cosa si attua una vigorosa protezione del cinema spagnolo di qualità, in vista di un suo ingresso nell'agone internazionale. Nel medesimo anno viene istituita la "quota allo schermo", cioè l'obbligo per gli esercenti di proiettare almeno un film nazionale per ogni quattro stranieri. Nel 1965 nasce il "controllo di botteghino", inteso a regolamentare i rapporti tra esercenti da un lato e, dall'altro, produttori e distributori. Nel 1967, infine, viene dato riconoscimento

Los golfos (1959)

legale alle sale "de arte y ensayo", favorendo in tal modo lo svilupparsi dei canali di distribuzione alternativi e la presentazione di opere culturalmente "difficili" o alle prese con problemi di censura.
Questo complesso di provvedimenti cominciava a dare i suoi frutti, il "nuovo cinema spagnolo", promosso da cineasti e da intellettuali spesso in opposizione agli aspetti piú retrivi del regime, muoveva i suoi primi passi e già recava un certo disturbo al volto ufficiale del paese, quando, con un atto del 17 novembre 1967, la Direzione Generale della Cinematografia venne soppressa. Seguí, subito dopo, la chiusura della Escuela Oficial de Cine. Cominciava una lunga contesa tra organismi statali e distributori, ed il neonato "Nuevo cine", che postulava una netta rottura con il cinema del passato, vide rapidamente frustrate le proprie aspirazioni culturali, ideologiche e sociali, riducendosi il piú delle volte a trattare argomenti di ambiente provinciale e storie private di carattere psicologico. Una nuova generazione di cineasti, alla quale sembrava affidarsi una rinnovata immagine del cinema spagnolo, si vide mancare il terreno sotto i piedi.
Si trattava, d'altronde, di una generazione priva o quasi di modelli cinematografici nazionali, e che pertanto andò volgendo il proprio sguardo o alla "nouvelle vague" francese o al neorealismo italiano. Sul versante non cinematografico tuttavia essa riconobbe legami stretti con le ultime importanti generazioni letterarie spagnole: quella del '98 (Unamuno, Baroja, Machado, Valle-Inclán) e quella del '27 (Lorca, Hernandez, Alberti). Sotto il segno di tali ascendenze e punti di riferimento culturale cominciarono a fare cinema un gruppo abbastanza folto di giovani: Basilio Martín Patino, Jorge Grau, Julio Diamante, Pilar Miró, Antonio Eceiza, Mario Camús, Miguel Picazo, Jesus Franco, Josè Luis Boran, Pedro Olea, Angelino Fons, Jaime Camino, Victor Erice e numerosi altri. La maggior parte di costoro provenivano dalla Escuela di Madrid e perciò erano stati colleghi o allievi di Carlos Saura, loro coetaneo o di poco piú anziano. La loro sorte fu varia e fortunosa: qualcuno scomparve, altri, dopo un esordio promettente sul piano dell'impegno e dei risultati, si lasciarono risucchiare nella palude del cinema piú smaccatamente commerciale, altri ancora resistettero su posizioni di rigore ma vennero emarginati dal mercato, dagli organismi pubblici, dalla censura e dal nuovo conformismo che seguí la breve illusione liberale.

L'unico che continuò con sufficiente regolarità e con una certa costanza di risultati a produrre film d'impegno fu Carlos Saura.

Il suo cinema, pur se non appartiene in senso stretto alle "Spagna nera", mantiene però contatti abbastanza stretti con il surrealismo di Buñuel, il sarcasmo di Quevedo, le angosce di Valle-Inclán oltre che con la pittura di Goya e di Bosch. Non per nulla uno dei suoi film piú significativi s'intitola *El jardín de las delicias.*
E' stato piú volte osservato che Saura è un simbolista, e che lo è per ragioni di censura. Ma è d'obbligo osservare che il simbolismo di Saura — cosí come quello di Luis Buñuel, che lo ha coltivato fuori del proprio paese — deriva essenzialmente dal picaresco spagnolo, da quel Lazarillo de Tormes che ingannava il suo amico cieco per depredarlo di poche briciole di pane. L'estetica di Carlos Saura è quella della repressione nella borghesia; i suoi personaggi appaiono tutti dei casi piú o meno patologici che vivono consumati dalle proprie contraddizioni in un mondo in cui non esiste vita senza morte morale, religione senza vuoti rituali, sesso senza feticismo.

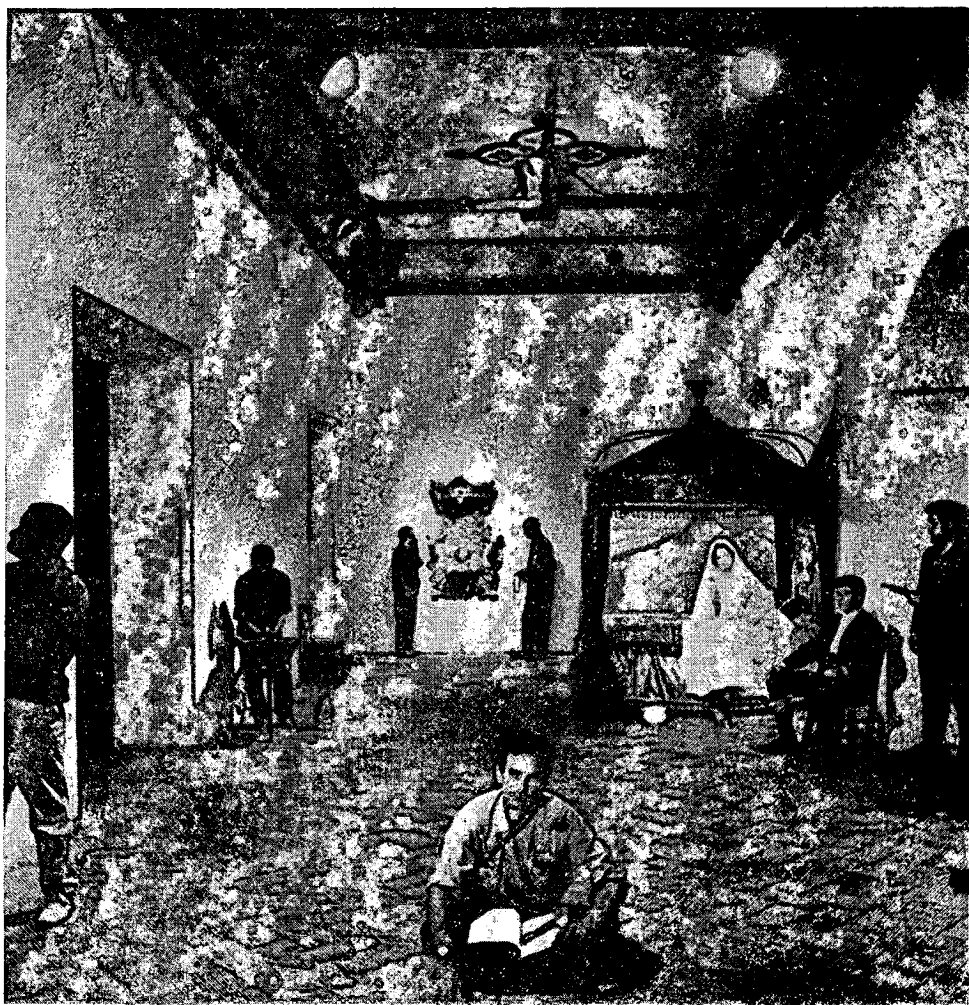
Carlos Saura è nato a Huesca il 14 gennaio 1932, un anno do-

Los golfos
(1959)

po la proclamazione della repubblica e mentre Luis Buñuel cominciava le riprese di *Las Hurdes, tierra sin pan*, uno dei pochi film da lui realizzati in patria. Quattro anni dopo, il 18 luglio 1936, scoppiava la guerra civile: un evento che ha avuto anche le sue ampie risonanze cinematografiche, però quasi tutte straniere, da *The Spanish Earth* di Joris Ivens e Ernest Hemingway a *Espoir* di André Malraux. Quanto a Buñuel, curerà in Francia il montaggio di *España 1936*; poi emigrerà in Nordamerica e successivamente troverà stabile dimora in Messico, dove lavorerà per parecchi anni: non farà ritorno in patria prima del 1961, per la realizzazione di *Viridiana*.

All'insorgere della guerra civile Saura ha quattro anni; quando termina ne ha sette. Essa si aggirerà come un fantasma in quasi tutte le sue opere: come un ricordo che genera violenza (*La caza*, 1965), come un oblio che pure va ricordato (*El jardín de las delicias*, 1970), come l'origine di molte frustrazioni (*La prima Angélica*,1973).

Fin dall'adolescenza Saura si appassionò alla fotografia, e fra i

Llanto por un bandido/I cavalieri della vendetta (1963)

Llanto por un bandido/I cavalieri della vendetta (1963)

18 e 21 anni percorse quasi tutte le regioni spagnole realizzanzando "reportage" di tipo documentario o antropologico. Frutto di questa attività fu la partecipazione a numerose mostre fotografiche tra le quali meritano ricordo una personale alla "Real sociedad fotográfica » di Madrid e una collettiva con il gruppo "Tendencias" di cui uno degli esponenti di maggior spicco era suo fratello Antonio Saura, pittore, assieme allo scultore Edgar Negret.

Abbandonati gli studi di ingegneria industriale, Carlos Saura entrò all'I.I.E.C. nel 1953. Là dentro « non ci si poneva il problema del perché fare cinema, di che cosa si potesse fare in Spagna o di quali rapporti potessero esistere tra la letteratura o l'arte spagnola ed il cinema. Buñuel non esisteva. Insomma, niente. Si studiava con un certo distacco, come nel caso del cinema sovietico, oltre tutto perché non c'era la possibilità di vedere, per esempio, il *Potëmkin*; si parlava ma non si vedeva... Posso dire comunque che lo "shock" mi venne col neorealismo... E fu allora che cominciammo a porci il problema — naturalmente Ber-

La caza (1965)

langa e Bardem prima di noi — di un cinema calato nel contesto del sottosviluppo spagnolo, cioè con una base molto piú realistica e con pochi mezzi... »[1].

La tarde del domingo (1956-57) fu il cortometraggio di diploma di Carlos Saura all'I.I.E.C., e fu la prima volta che in quella scuola si girò in 35 mm con sonoro, camera a mano e in ambienti reali. Con piglio documentario e neorealistico il breve film narra di una servetta che vive l'intera settimana sognando i divertimenti del suo pomeriggio domenicale, ma quando esso arriva tutto le va storto e le tocca aspettare un'altra settimana. Subito dopo il diploma Saura venne chiamato a insegnare all'Istituto, e vi rimase per sei anni, occupando dapprima la cattedra di "pratiche sceniche" e poi quella di "regia".

Nel 1958 Saura realizza *Cuenca*, un documentario di medio metraggio sull'omonima provincia spagnola. Diviso in tre parti rigorosamente delimitate (una geografica, una storica, una croni-

[1] Enrique Braso: « Carlos Saura » - Madrid, Taller de ediciones J.B., 1974.

Peppermint frappé (1967)

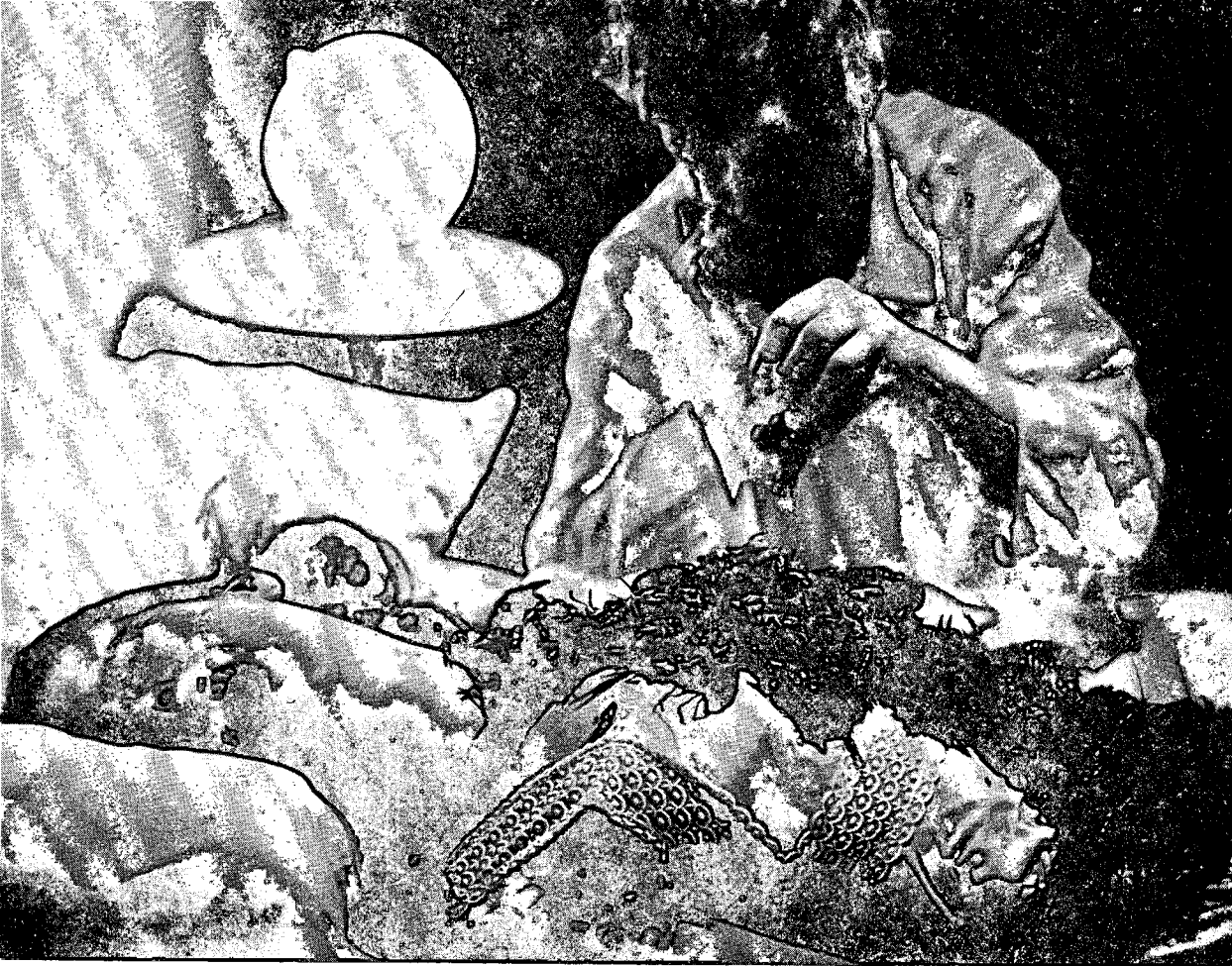
stica), questo film già va delineando una delle costanti che a poco a poco tesseranno il reticolo di un'estetica personale dell'autore: l'immobilità del passato che impedisce l'adattamento (morale) alle regole del presente.

A mezza strada tra il documentarismo di *Cuenca* e la "fiction" alla quale si atterrà nel successivo svolgersi della sua carriera, si colloca *Los golfos* del 1959, che resta una delle sue riuscite piú brillanti. La critica dell'epoca credette di cogliervi influenze di *Los olvidados* di Buñuel, della "nouvelle vague" e del neorealismo. La prima di queste influenze non sussiste, almeno in via diretta, dal momento che a quell'epoca Saura non conosceva ancora il film del regista aragonese [2]. Quanto alle altre due, non possono essere che molto superficiali, per le ragioni seguenti: a) se la "nouvelle vague" presuppone una rottura con la semantica cinematografica tradizionale, anche *Los golfos* opera-

[2] ibidem.

Stress es tres, tres (1968)

va un'analoga rottura, ma a un livello diverso: quello dei rapporti tra le sequenze. Saura difatti sostituí alla struttura del "puzzle", in cui ciascun tassello è privo di senso senza gli altri, che lo completano, una struttura in cui ciascun tassello acquista un significato peculiare grazie al suo "non finito", che provoca rapporti d'urto;

b) quanto al neorealismo, la sua influenza esiste solo al livello esterno: produzione "povera", ambienti naturali, attori non professionisti. Al livello interno il neorealismo incideva direttamente sui sentimenti dello spettatore, mentre *Los golfos*, grazie alla strutturazione incompiuta delle sue sequenze, incide sull'immaginazione causando un distanziamento sentimentale. Per tale ragione *Los golfos* resta un'opera isolata dagli altri film significativi realizzati in quel medesimo anno in Spagna, *Loc chicos* di Marco Ferreri e *La vida por delante* di Fernando Fernán Gómez, per due ordini di ragioni: perché in esso non si trova alcuna spiegazione del comportamento dei personaggi che sia fondata sull'introspezione psicologica, e perché esso non opera affatto quella

La madriguera (1969)

deformazione grottesca della società che è caratteristica del cosiddetto "humor negro" spagnolo.
Ambientata nei sobborghi madrileni, la storia narra di un gruppo di giovani sottoproletari che si adoperano in tutti i modi perché uno di loro diventi famoso come torero e possa esser di aiuto anche agli altri. L'opportunità si presenta, ma il torero fallirà le sue ambizioni, e tutto si risolverà in una tragedia. Il film ebbe un'esistenza assai travagliata, che ne fa un esempio tipico delle contraddizioni della censura franchista: inviato nel 1960 a Cannes, a rappresentarvi ufficialmente la Spagna, successivamente venne classificato "di pessima qualità" e presentato al pubblico due anni dopo, in estate, nelle condizioni meno adatte a farne un successo; ed infatti il produttore Pedro Portabella — lo stesso che l'anno prima aveva prodotto *El cochecito* di Marco Ferreri e che due anni dopo finanzierà *Viridiana* di Buñuel — con *Los golfos* subí un rilevante scacco economico.
Fu appunto a Cannes — dove in quello stesso anno venivano presentati *L'avventura* di Antonioni e *La dolce vita* di Fel-

El jardin de las delicias (1970)

lini — che Saura conobbe Luis Buñuel, con il quale intrecciò subito una stretta amicizia sí da indurlo ad apparire come attore nel suo film successivo, *Llanto por un bandido* (1963).
Di questo secondo lungometraggio di Saura, che narra le vicende di un bandito spagnolo del secolo scorso, si può dire che è uno dei suoi meno riusciti: sottoposto a una serie d'imposizioni industriali e censorie, esso va piú accreditato al produttore José Luis Dibildos che al regista.

Totalmente diverso il caso del successivo *La caza* (1965), che segna l'inizio del sodalizio, rimasto a tutt'oggi ininterrotto, tra Saura ed il produttore Elias Querejeta, sodalizio che darà al regista una grande libertà nel trattamento dei suoi film. Ma *La caza* segna anche l'incontro di Saura con una serie di collaboratori — dall'operatore Luis Cuadrado (recentemente scomparso e già prima, a seguito di una sopravvenuta cecità, sostituito da Teo Escamilla) al montatore Pablo G. del Amo — che lo accompagneranno nelle successive tappe della sua carriera e lo aiuteran-

no a raggiungere un'omogeneità stilistica nella espressione di un mondo personale.
Alcuni personaggi vanno in collina per una battuta di caccia al coniglio selvatico, e finiscono per cacciarsi e uccidersi fra loro. Questo, in sintesi, il soggetto di *La caza*. Una riflessione sulla facilità dell'insorgere della violenza per accumulazione di elementi: il sole è bruciante, l'arido paesaggio della "meseta" castigliana conserva ricordi della guerra civile, i personaggi hanno un passato che li unisce. Alla fine esplode il conflitto, con una catastrofe conclusiva non inevitabile e che avrebbe ugualmente potuto non verificarsi.
Se non si tien conto delle situazioni drammatiche, il film si presenta come un documentario sulla caccia al coniglio. Le cartucce, le doppiette, le gocce di sudore, i pori della pelle, le zanzare, ecc. contribuiscono ad accumulare una tensione che tocca i momenti culminanti nella scoperta, in una grotta, di un soldato morto, evocazione della guerra, nel rilassamento della siesta, nella violenza che esplode quando il furetto comincia a braccare dei conigli in una tana.
Tre dei personaggi sono rappresentativi della generazione che ha vinto la guerra, il quarto, il piú giovane, è uno spettatore. Le relazioni fra loro sono determinate sia dalla comprensione di un passato che li unisce, sia dai rapporti di potere che si creano al momento. In questo senso, al di là dei dialoghi, un'importanza particolare acquistano le voci in *off* di ciò che ognuno di essi crede che ciascuno degli altri stia pensando di tutti loro.
Film di coraggiosa impostazione politica e di magistrale compiutezza espressiva, *La caza* si aggiudicò l'Orso d'argento al festival di Berlino del 1966, ad opera di una giuria della quale faceva parte, fra gli altri, Pier Paolo Pasolini, che difese strenuamente il film sia per le sue evidenti qualità stilistiche sia per il coraggio con cui, in un paese come la Spagna, Saura si era cimentato nella elaborazione di un linguaggio personale. Con *Peppermint frappé* (1967) ha inizio la collaborazione di Saura con Geraldine Chaplin. Primo elemento di una trilogia sul tema "donna" che sarà completata da *Stress es tres, tres* (1968) e da *La madriguera* (1969), questo film segna il momento della rottura con il tipo di costruzione lineare del racconto che aveva caratterizzato finora il cinema di Carlos Saura. A partire da *Peppermint frappé* infatti il regista abbandona non solo la continuità cronologica ma anche il senso della realtà che vivono i suoi personaggi: sotto il quotidiano appare un'altra realtà, in cui domina il subcosciente, il mondo dei desideri, delle repressioni, dell'erotismo. Erotismo che a sua volta è in funzione della repressione, come i riferimenti alla fanciullezza, agli

Ana y los lobos (1972) ⟶

oggetti, alla morte. Come in quasi tutti i film spagnoli di qualche rilievo, *Peppermint frappé* è ambientato in una cittadina di provincia. Julián (l'attore Jose Luis López Vazquez) è, come l'Arturo di *El* (Luis Buñuel, 1952) cui per molti versi si apparenta, un personaggio molto introverso, alienato non solo dalla realtà che lo circonda ma anche da un passato incerto ch'egli crede di aver vissuto. Noi scopriamo la sua personalità piú attraverso quel che nasconde che attraverso quel che mostra. Egli conserva una tensione costante, che rimarrà sottesa fino al momento della finale esplosione di violenza.

Julián crede di essersi innamorato di Elena (Geraldine Chaplin) quando la vide suonare il tamburo durante le cerimonie della Settimana Santa in Calanda (che è poi il paese natale di Buñuel); ma non è da escludere che in fondo, piú che di amore, si tratti di una sorta di gelosia nei confronti del marito di lei, un uomo di successo. Gli oggetti della bellezza femminile che costruiscono la donna-oggetto (la donna ideale per Julián) cominciano ad acquistare una tale importanza nella sua vita da indurre l'infermiera del suo ambulatorio, Ana (ancora Geraldine Chaplin), ad usarli. Ana fa tutto il possibile per sòmigliare ad Elena, perché vuole conquistare Julián. Una sottile ambiguità è presente in tutto il film: Elena può essere stata o non essere mai stata a Calanda, Ana può, fino alla fine, esser consapevole o no della sua grande somiglianza con Elena, Pablo può essere al corrente o all'oscuro del fatto che Julián ha baciato sua moglie.

Giocando con questi elementi Saura costruisce un melodramma nel quale mette in mostra la sua particolare capacità di rappresentare il mondo della borghesia di provincia, servendosi di una serie di elementi simbolici che d'ora in poi saranno caratteristici nella sua opera. Ma forse il concetto di simbolismo non è il piú adeguato per definire il modo in cui agiscono i suoi personaggi per liberarsi, a livello inconscio, dalle repressioni e dai desideri che li opprimono.

A differenza di *La caza* — e benché fosse di piú difficile lettura — *Peppermint frappé* ebbe un notevole successo di pubblico, probabilmente grazie alla presenza di due attori popolari come Geraldine Chaplin e Jose López Vazquez.

Stress es tres, tres (1968) narra la parabola di tre giovani — due uomini e una donna — che vanno in vacanza assieme. Durante il viaggio in macchina si creano nel triangolo tensioni interpersonali che vanno gradualmente aumentando, senza sfociare in alcuno scioglimento concreto.

Questo film segna un momento di sosta nell'evoluzione di Saura, iniziata con *Peppermint frappé* e destinata a proseguire con tutte

La prima Angélica (1973) →

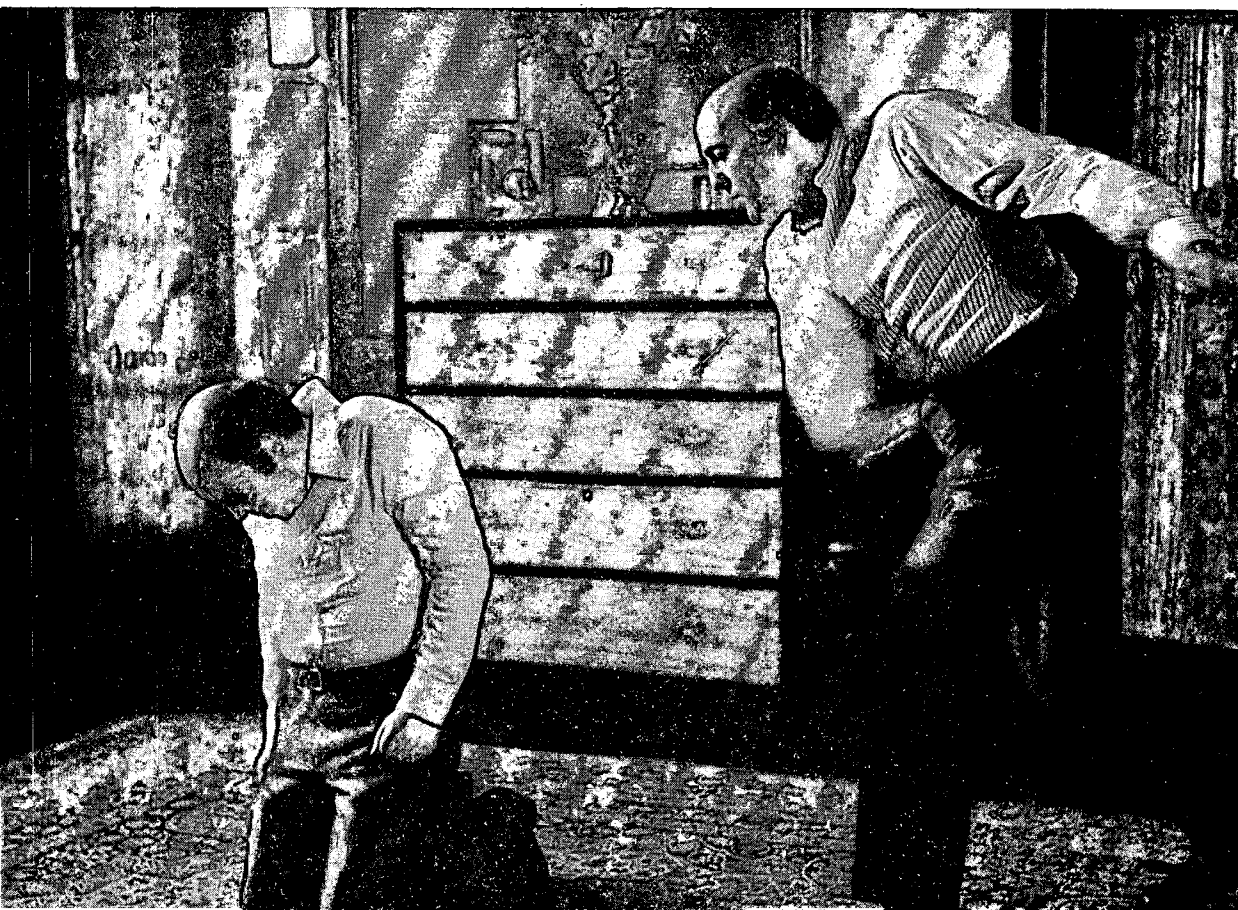
le opere successive: quasi privo di soggetto e condotto con piglio semi-documentaristico, per questo aspetto sembra apparentarsi a *La caza*; ma in realtà resta un'opera isolata, frutto di un momento di crisi e di transizione.

Qualcuno ha detto che i drammi del nostro tempo si svolgono nell'intimità delle mura domestiche. *La madriguera* (1969), come la maggior parte delle opere che seguiranno, ha appunto una casa come luogo deputato. Uno chalet fuori Madrid, dalle linee architettoniche e dall'arredamento freddi e spersonalizzati, come lo spirito dei suoi abitanti: Pedro, un ingegnere che si realizza solo nel lavoro, sua moglie Teresa, una donna che non ha mai cessato di essere una bambina.
Il dramma ha inizio una notte che Teresa se ne va in giro per la casa, in atteggiamento da sonnambula (ma lo è davvero?) alla ricerca dei giochi della sua infanzia. Da quel momento i due coniugi andranno sempre piú affezionandosi ai giochi e chiudendosi sempre piú nella casa, fino al punto in cui i giochi si trasformeranno per entrambi in realtà catastrofiche e la casa nell'unico segno vitale. I giochi, come tutte le finzioni, sono mascheramenti della realtà, ma a Pedro e a Teresa servono invece per smascherare la falsiltà della loro realtà, i traumi prodottisi nel passato e le loro insoddisfazioni attuali. Il gioco della maternità, per esempio, rivela loro le frustrazioni causate dalla sterilità di Teresa. Cosí pure il susseguirsi dei giochi rivela che malgrado i numerosi anni di matrimonio i due continuano ad essere estranei l'uno all'altra. Per questo, quando i due coniugi tentano di spezzare il diaframma di gelo che li separa, la tensione aumenta causando al tempo stesso avvicinamento e repulsione.
I giochi sarebbero potuti servire a Pedro e a Teresa per conoscersi meglio e per ripartire da zero con una diversa impostazione di vita. Ciò non accade; la crudeltà di Saura verso le sue creature è determinata dal fatto che esse erano condannate in partenza. Il gioco produrrà una frattura con la realtà, e quando ormai sarà impossibile tornare indietro, l'unica soluzione sarà di dare realtà effettuale all'ultimo gioco, quello della morte.
Con *La madriguera* ha inizio una collaborazione costante di Saura con lo scrittore Rafael Azcona (già avutasi fugacemente in *Peppermint frappé*), e, di conseguenza, l'apparizione del grottesco nel mondo del regista, che ha per effetto di alleviare le tensioni dando una dimensione comica a situazioni drammatiche.

El jardín de las delicias (1970) è il ritratto di un uomo che ha fatto fortuna nel dopoguerra spagnolo: un ritratto nel quale,

come nell'omonimo quadro del Bosch, i personaggi sono trasformati in mostricciattoli e i loro difetti e virtú, grazie alla loro esasperazione, appaiono piú evidenti e reali della realtà stessa. Qui Saura, proseguendo e allargando il discorso sulla coppia, affronta il tema della famiglia. Il distacco dalla realtà quotidiana e l'avvicinamento ad un'altra realtà, inconscia ma piú pura, è provocato stavolta non dal gioco ma dalla perdita della memoria.

Il grande industriale Antonio Cano (Jose Luis López Vazquez) soffre di un'amnesia da shock, e i familiari cercano di rappresentargli le scene piú significative della sua vita per ottenere ch'egli si ricordi il numero del suo conto corrente in Svizzera. Pur di recuperare quel denaro, essi arrivano al punto di condurgli in casa l'amante e di sacrificarsi e umiliarsi fino a limiti insospettati. Non siamo solo nei limiti del grottesco, si sconfina nello psicodramma. Come in *La madriguera* man mano che si succedevano i giochi, cosí in *El jardín de las delicias* man mano che si succedono le rappresentazioni del passato, il protagonista va diventando sempre piú umano. Da spettatore si trasforma in testimone e da testimone in giudice, senza però che queste trasformazioni abbiano

La prima Angélica (1973)

Cria cuervos (1976)

un ordine logico. Per esempio la scena, intrisa di grottesco, della prima comunione riporta il protagonista all'inizio della guerra civile; quella del tiro al piccione lo fa consapevole dell'inganno quando si accorge che il volatile ha un filo attaccato a una zampa; quella del giardino di Aranjuez non produce su di lui l'effetto romantico che egoisticamente pretende sua moglie, ma al contrario gli fa scoprire il suo desiderio di ucciderla.
El jardín, primo film in cui Saura utilizzò la colonna sonora originale, ebbe molte noie con la censura e rimase bloccato per sette mesi dalle autorità governative, il che impedí la sua presentazione nelle manifestazioni internazionali, dove avrebbe suscitato abbastanza scalpore dato il particolare momento politico della Spagna.

Con il suo andamento da racconto fantastico, *Ana y los lobos* (1972) è in qualche modo un'anticipazione di *Mamá cumple 100 años*, il film di cui Saura sta terminando le riprese al momento in cui scriviamo queste note. Ana (ancora una volta Geraldine Chaplin) è un'intrusa che arriva con la sua valigia in una casa di

montagna dove vive una famiglia della borghesia, e risveglia le ossessioni dei lupi i quali, come nel « Romance de lobos » di Valle-Inclán (autore con il quale, nel gusto delle situazioni grottesche ed angosciose, Carlos Saura mostra in questo film di avere notevoli affinità), sono fratelli di sangue. Un mistico, un maniaco sessuale e un militare rappresentano i tre poteri che qualsiasi dittatura manipola a suo piacimento. Questi tre mostri torpidi e lenti convivono con la madre, che li acquieta e li unifica, con la moglie del maniaco sessuale, una donna passiva e indifferente come la tipica donna borghese spagnola, con tre bambini, che vivono il loro mondo infantile in funzione delle eccentricità degli adulti, con le cameriere, una delle quali è l'amante del maniaco.
Il comportamento di Ana ha la medesima funzione che avevano i giochi in *La madriguera*: avvicinandosi ai tre fratelli ella scopre quel che ciascuno di essi è e desidera da lei. Il mistico, conforme alle regole di ogni religione, vuole appropriarsi la sua immaginazione; il militare vestirla delle sue uniformi, il maniaco sessuale possederla. Alla fine Ana lascia la casa con la sua valigia, chiudendo il circolo tracciato fin dall'inizio. Seguirà, a mo' di epilogo, la parte piú onirica e al tempo stesso piú reale del film, quella in cui viene rappresentata la realizzazione dei desideri repressi: il mistico rasa a zero la capigliatura di Ana, il maniaco la violenta, il militare la uccide. Considerato il carattere fantastico del film, non ci stupiremo di rincontrare Ana viva in *Mamá cumple 100 años*.
Non si può trascurare di citare, di questo film, l'interpretazione del mistico che offre Fernando Fernán-Gómez, uno dei migliori attori-registi del cinema spagnolo, e in genere tutta la concertazione dell'interpretazione, che Saura, malgrado la sua apparente mancanza di metodo, guida magistralmente.

La prima Angélica (1973) è un film fondamentale nella carriera di Carlos Saura, e non solo per le numerose minacce di sequestro o per i feroci attacchi e attentati che dové subire dall'estrema destra, né perché rappresentò il primo autentico successo di pubblico e di critica ottenuto in patria dal regista. Il successo di pubblico non è in genere garanzia di qualità, ma in questo caso, dato il tema affrontato nel film, non può non esser visto come un premio alla coerenza dell'autore.
Raccontato dal punto di vista di quelli che persero la guerra civile, il film offre una lettura molto semplice, che permette di scoprire cose assai piú complesse. In questi senso il film si apparenta a *El espíritu de la colmena*, realizzato da Victor Erice nello stesso anno: entrambi i film costituiscono i primi tentativi di affrontare

Cria cuervos (1976)

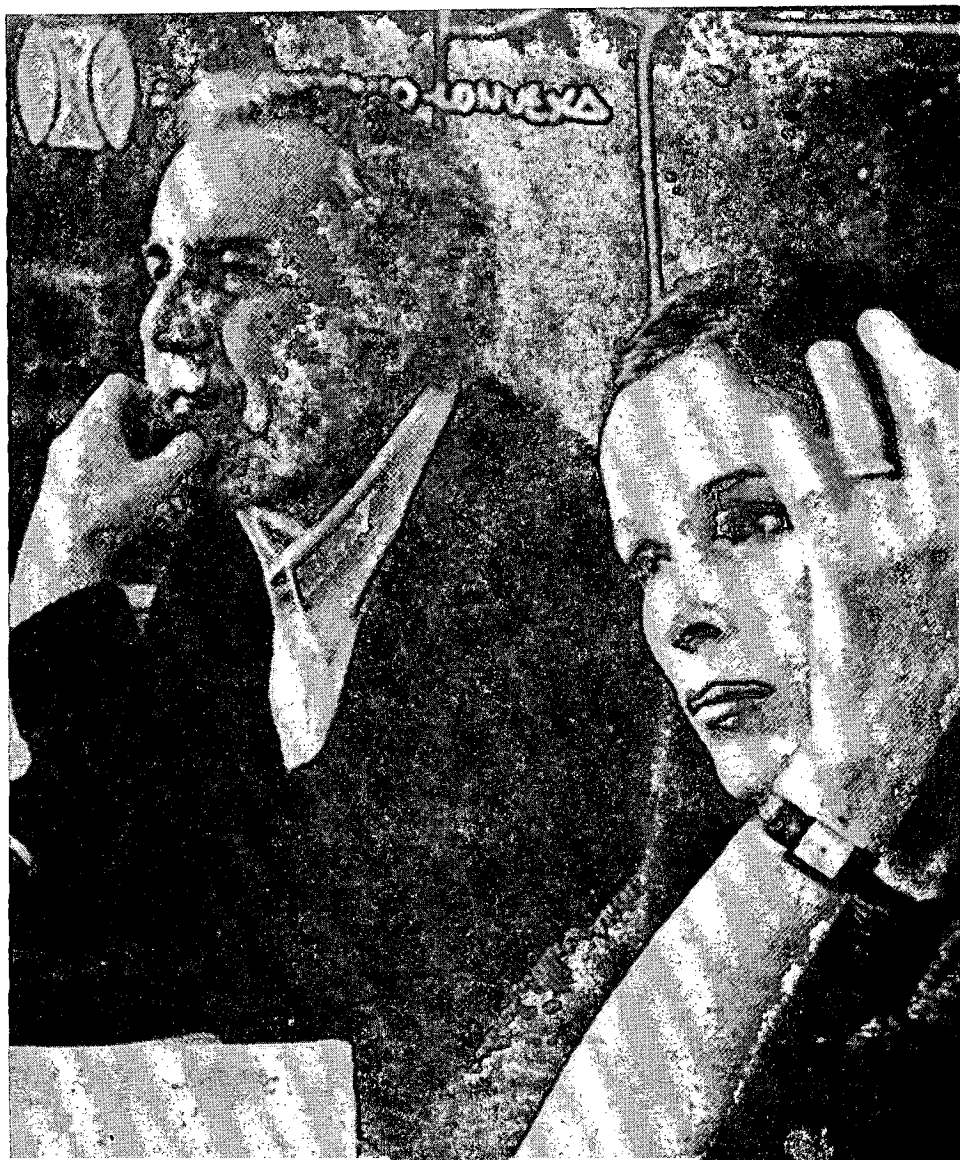
il tema della guerra in una prospettiva del tutto inusitata. Ma se *El espíritu de la colmena* era una storia d'amore tra una ragazza borghese ed uno di coloro che si avviavano a perdere la guerra, *La prima Angélica* si colloca in un presente molto piú immediato. In esso la guerra civile appare come un fantasma sopito, che il minimo incidente può risvegliare. Come in Marcel Proust, qualcosa come il sapore di un biscotto inumidito in una tazza di tè può evocare l'infanzia, un'infanzia in cui c'è stata una guerra.
Se in *La madriguera* erano i giochi, e in *El jardín de las delicias* la raffigurazione del passato, e in *Ana y los lobos* la presenza di una donna estranea, in *La prima Angélica* l'elemento che consente di mettere a nudo la realtà e la memoria. La memoria, e i rapporti onirici determinati dal subconscio, rivelano ad un giovane, figlio di repubblicani, ch'egli deve trascorrere l'anniversario della morte di Franco con una famiglia di idee reazionarie, e con i timori e le doppiezze di questa famiglia. Queste circostanze rendono palese al protagonista l'incapacità del mondo circostante a comprenderlo, e la necessità di reprimersi per essere accettato in quel mondo.
Questo film segna forse il momento di massima affinità tra Carlos Saura e Luis Buñuel: un'affinità che non si limita alle influenze tematiche o stilistiche ma va molto piú in profondità e tocca il punto dell'ideologia, che è quella di un profondo anticlericalismo e di un disprezzo totale per il mondo borghese. Meritatamente *La prima Angélica* si ebbe il premio speciale della giuria al festival di Cannes del 1974.

Anche *Cria cuervos* (1976), come *La prima Angélica*, evoca il passato per scoprire che cosa si deve fare oggi. Ma se nel primo dei due film al protagonista il ricordo dell'infanzia suggeriva la necessità della repressione, la piccola Ana di *Cria cuervos* unisce passato e presente piú per rammentare il comportamento di alcuni personaggi che per comprenderli, poiché dal suo punto di vista infantile il mondo degli adulti non offre problemi di comprensione. Il sentimento dominante in Ana è un desiderio di vendetta nei confronti degli adulti, dei quali ha sperimentato falsità e ipocrisia. Al ricordo del padre ufficiale che muore mentre fornica con la propria amante si sovrappone la presenza attuale di una zia che si è assunta il compito di educarla e verso la quale prova un'irresistibile antipatia. L'antipatia si muta in odio, specie dopo che ha sorpreso la zia abbracciata ad un militare amico di famiglia: tenterà, con mezzi troppo rudimentali, di avvelenarla.
Ma è anche significativo il rapporto che lega Ana a sua madre

— che ha avuto a sua volta un'infanzia triste e che è destinata a morire di cancro — e con la nonna, che la bimba tenterà di indurre al suicidio perché la sua vita ormai non ha senso.
Cria cuervos, opera di elaborata costruzione narrativa e di grande intensità poetica, segna alcuni rilevanti cambiamenti nella stabilizzata équipe di collaboratori di Saura. Anzitutto scompare Rafael Azcona: d'ora innanzi il regista si scriverà i copioni da solo. Inoltre, un male assurdo per un operatore, la cecità, costringe Luis Cuadrado a cedere al suo secondo, Teo Escamilla, la responsabilità della fotografia di questo film e dei successivi. Resta, anzi intensificato, il peso della collaborazione di Geraldine Chaplin, da tempo compagna di lavoro e di vita di Carlos Saura.
Il film — nel quale fece spicco una magnifica presenza interpreta-

Elisa vida mia (1977)

tiva della piccola Ana Torrent, già apparsa in *El espíritu de la colmena* di Erice — si aggiudicò il premio per la miglior regia al festival di Cannes del 1976.

L'opera successiva, *Elisa vida mia* (1977), segna un particolare affinamento nello stile del regista rispetto ai film precedenti. Il processo di avvicinamento alla realtà è perseguito attraverso l'introspezione psicologica, che dà all'opera un carattere intimista in cui il reale, il passato e l'immaginato acquistano pari importanza.
La situazione appare in qualche modo simile a quella di *La madriguera*, ma il trattamento del materiale è assai differente. *Elisa vida mia* narra l'incontro tra un padre (Fernando Rey) e una figlia (Geraldine Chaplin) che han vissuto per molti anni lontani

Elisa vida mia (1977)

Los ojos vendados (1978)

uno dall'altra e che non erano mai arrivati a conoscersi veramente. I due personaggi hanno molti punti in comune: il padre ha abbandonato la famiglia quando Elisa era una bambina e adesso, malato, vive ritirato in una casa di campagna facendo a meno anche della servitú per evitare qualsiasi contatto con estranei, chiuso nella piú assoluta solitudine. La figlia, che sta subendo una crisi dei sentimenti, viene dall'aver abbandonato il marito dopo sette anni di matrimonio. Fra i due si produce uno scambio di ruoli rappresentandosi l'uno all'altra in una determinata maniera: lei bambina, il padre; lei moglie, il marito. Gli altri personaggi intervengono in modo assolutamente secondario, e sono le rappresentazioni di un ordine sociale oppressivo: il marito di Elisa che vuol riconquistarla per mantenere una convenzione sociale; la coppia borghese di sua sorella col marito, lei delusa dal suo amante, lui preoccupato per l'espropriazione di certe sue proprietà.

Lo sviluppo narrativo del film parte dalla morte del padre, una morte carica di significati piú densi che negli altri film di Saura e che si trasforma in punto di partenza per lo svilupparsi delle situazioni. Il padre racconta alla figlia come dopo la morte della nonna la famiglia si sia gettata come uno stormo di rapaci sulle

Mamà cumple cien años (1979)

di lei proprietà. La figlia, raffigurandosi la storia di un delitto d'amore, cerca nella morte l'unica soluzione per una vita carente di legami affettivi. La moglie del padre scopre il cadavere di lui prima ancora ch'egli sia morto. Elisa vede il cadavere dell'amante di suo marito come la sola spiegazione della sua scomparsa. Ed ancora, i sogni di Elisa, con i cavalli scuoiati al mattatoio, hanno il carattere premonitore della morte del padre.
Il film palesa nella sua struttura rapporti con il cinema francese influenzato dal "nouveau roman" per la funzione associativa attribuita alla musica e per l'uso del monologo interiore, mentre il vuoto e le angosce esistenziali dei suoi personaggi lo avvicinano a certi film di Bergman e di Antonioni; ma questi rinvii sono piú il risultato di una comune partecipazione culturale che di un sostanziale gioco di influenze.
Presentato a Cannes nel 1977, *Elisa vida mia* non riscosse un immediato consenso della critica, pur se valse a Fernando Rey un meritato premio per l'interpretazione.

Los ojos vendados (1978) va di un passo oltre il punto raggiunto con *Elisa*, ma al tempo stesso segna un ritorno al coinvolgimento

politico di *La caza*. Siamo nella Spagna del 1978, a tre anni dalla morte di Franco, nella fase della prima instaurazione del regime democratico. La borghesia liberale può esprimersi liberamente, senza coercizioni di censura, e i problemi della coppia possono ormai essere affrontati senza bisogno d'inventare giochi di avvicinamento ad una realtà interiore repressa, e si risolvono semplicemente con l'abbandono del tetto coniugale da parte di uno dei due coniugi. Parallelamente alla crisi della coppia formata da Luis (Jose Luis Gómez) e da Emilia (Geraldine Chaplin), ha luogo a Madrid un simposio sulle torture nei paesi latino-americani. I due argomenti procedono di conserva: la crisi della coppia è incentrata sulle preoccupazioni causate dall'abbandono di una vita, il problema delle torture nel terzo mondo viene messo in parallelo con la violenza urbana e con gl'interventi di gruppi estremisti in paesi civilizzati. I due argomenti confluiranno nella coppia dei protagonisti, i quali cercheranno disperatamente di trovare una stabilità sentimentale, ma le persone che li circondano creeranno tra loro una tensione destinata a crescere fino ad una violenta esplosione. Ancora una volta, con questo film, Carlos Saura mette in mostra le sue grandi capacità come direttore di attori, ottenendo da Jose Luis Gómez una prestazione all'altezza dei suoi precedenti teatrali.

Mamà cumple cien años (1979)

Filmografia

1956-57 **La tarde del domingo** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Manuel dei Rio - **s.**: Fernando Guillermo Castro - **sc.**: Carlos Saura - **f.** (Bianco e Nero, 35 mm): Enrique Torán - **om.**: Francisco Rivas - **arr.**: Jose Antonio Marqués - **m.**: Rafael Martinez Torres - **so.**: Alonso - **int.**: Isana Madel, Julia M. Butrón, Francisco Herrera, Carlos Polac, Soledad Perucha, Leopoldo Arnáiz, Luís Marín, Jose María Ramonet, Rafael Vera, Jose Marqués, Carmen Lozano, Maria Carrero, Pilar Garcia Farné - **dp.**: J.M. Dorrel, Manuel Alvarez.

Cortometraggio di diploma all'I.I.E.C.

1958 **Cuenca** — **r., sc.**: Carlos Saura - comm.: José Ayllón, Carlos Saura - **voce:** Francisco Rabal - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Antonio Alverez, Carlos Saura - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: M. Ramirez, J. Pagán, su temi popolari - **p.**: Estudios Moro, Madrid.

Documentario. Menzione speciale al Festival di San Sebastiano 1958. Premio del Sindacato 1958. Medaglia d'oro al Festival di Bilbao 1959.

1959 **Los golfos** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Luis Enciso - **asr.**: Manuel Revuelta - **s., sc.**: Mario Camús, Daniel Sueiro, Carlos Saura - **f.** (Panoramico, Bianco e nero): Juan Julio Baena - **om.**: Ricardo Poblete - **amb.**: Enriquez Alarcón - **mo.**: Pedro del Rey - **m.**: Antonio Ramirez, Angel e J. Pagan, « Peteneta », eseguita alla chitarra da Perico - **int.**: Manuel Zarzo (Julian), Luís Marín (Ramon), Oscar Cruz (Juan), Juanio Losada (Chato), Ramón Rubio (Paco), María Mayer (Visi), Rafael Vargas, Arturo Ors, Teresa Gonzalez, Lola García, Angel Calero, Miguel Merino, Carmen Sanchez, Maruja Lázaro, Abelardo Díaz, Francisco Vernal, Antonio Belices - **dp.**: Gustavi Quintana - **p.**: Films 59 - Pedro Portabella, Madrid.

Festival di Cannes e di Londra 1960, Festival di Punta del Este, di New York e di Melbourne 1961.

1963 **Llanto por un bandido / I cavalieri della vendetta** — **r.**: Carlo Saura - **ar.**: Luis Enciso - **asr.**: Emilio Sanz de Soto, Antonio Saura - **s., sc.**: Mario Camús, Carlos Saura - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Juan Julio Baena - **om.**: Mans Burman - **arr.**: Enrique Alarcón - **mo.**: Pedro del Rey - **m.**: Carlo Rustichelli - **ca.**: popolari eseguite da Rafael Romero - **arrang.**: Pedro del Valle - **int.**: Francisco Rabal (El Tempranillo), Lea Massari (Maria Jerónima), Philippe Leroy (Pedro Sánchez), Lino Ventura (El Lutos), Manuel Zarzo, Silvia Solar, Fernando Sanchez Polack, Antonio Prieto, Jose Manuel Martín, Augustín Gonzales, Venacio Muro, Rafael Romero, Luis Buñuel, Antonio Buero Vallejo, Rafael Azqueta, Pablo Runyan, José Hernandez - **dp.**: Juan Campos - **pe.**: Jose Luis Dibildos - **p.**: Agata Films, Madrid/Atlantica cinematografica, Roma/Mediterranée Cinema, Parigi.

Festival di Berlino 1964.

1965 **La caza** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Jose Ruiz Marcos - **asr.**: Jose Luis G. Sanchez - **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Angelino Fons, Carlos Saura - **f.** (Panoramica, Bianco e nero): Luis Cuadrado - **om.**: Teo Escamilla - **scg.**: Carlos Ochoa - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: Luis de Pablo - **ca.**: « Tu loca juventud », « Snob ye-ye », « Te veré », « Española, abanicame » - **so.**: Enrique Molinero - **int.**: Ismael Merlo (Jose), Alfredo Mayo (Paco), Jose María Prada (Luis), Emilio Gutierrez Caba Enrique), Fernando Sanchez Polack (Juan, il contadino), Violeta García (Carmen), María Sanchez Aroca - **dp.**: Primitivo Alvaro - **p.**: Elias Querejeta P.C., Madrid.

Orso d'oro al Festival di Berlino 1966; Festival di New York, di Londra e di Acapulco 1966.

I volti di Geraldine

1967 **Peppermint frappé** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Jose Luis Ruiz Marcos - **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Rafael Azcona, Angelino Fons, Carlos Saura - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Luis Cuadrado - **om.**: Teo Escamilla - **scg.**: Emilio Sanz de Soto - **arr.**: Wolfgang Burman - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: Luis de Pablo - **ca.**: « El misterio de Elche », eseguita da Los Canarios - **int.**: Geraldine Chaplin (Ana/Elena), Jose Luis López Vazquez (Julián), Alfredo Mayo (Pablo), Ana María Custodio, Emiliano Redondo, Fernando Sanchez Polack, Janine Cordell - **dp.**: Primitivo Alvaro - **p.**: Elias Querejeta P.C., Madrid.

Orso d'oro al Festival di Berlino 1968.

1968 **Stress es tres, tres** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Jose Luis Ruiz Marcos - **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Angelino Fons, Carlos Saura - **f.**: Luis Cuadrado - **om.**: Teo Escamilla - **scg.**: Emilio Sanz de Soto - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: Javier Perez - **int.**: Geraldine Chaplin, Juan Luis Gallardo, Fernando Cebrián, Porfiria Sanchis, Fernando Sanchez Polack, Humberto Semper - **dp.**: Primitivo Alvaro - **p.**: Elias Querejeta P.C., Madrid.

Festival di Venezia 1968.

1969 **La madriguera** — **r.**: Carlos Saura - **ar,**: Jose Luis Marcos - **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Rafael Azcona, Geraldine Chaplin, Carlos Saura - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Luis Cuadrado - **om.**: Teo Escamilla - **scg.**: Emilio Sanz de Soto - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: Luis de Pablo - **int.**: Geraldine Chaplin (Teresa), Per Oscarsson (Pedro), Emiliano Redondo (Antonio), Teresa del Rio (Carmen), Julia Peña (Aguada), María Elena Flores (Rosa), Gloria Berrocal - **dp.**: Primitivo Alvaro - **p.**: Elias Querejeta P.C., Madrid.

Festival di Berlino 1969.

1970 **El jardín de las delicias** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Jose Luis Ruiz Marcos - **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Rafael Azcona, Carlos Saura - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Luis Cuadrado - **om.**: Teo Escamilla - **scg.**: Emilio Sane de Soto - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: Luis de Pablo - **ca.**: « Recordar » di Richard Witting, eseguita da Imperio Argentina; « Concierto de Aranjuez » di Joaquin Rodrigo; « Alekandr Nevskij » di Sergeij Prokof'ev - **so.**: Luis Martinez - **int.**: Jose Luis Lopez Vázquez (Antonio), Francisco Pierrá (Don Pedro), Luchy Soto (Luchy), Lina Canalejas (la zia), Julia Peña (Julia), Alberto Alonso (Tony), Mayrata O'Wisiedo (l'infermiera), Charo Soriano (l'attrice), Esperanza Roy (Nicole), José Nieto, Luis Peña, Antonio Canal, Eduardo Calvo, Ignacio de Paul, Antonio Sanchez, Marisa Porcel, Jamil Omar, e la collaborazione di Luis de Pablo, Geraldine Chaplin, Gloria Berrocal, la voce di Porfina Sanchis - **dp.**: Primitivo Alvaro - **p.**: Elias Querejeta, P.C., Madrid.

Festival di New York 1970 e Festival di Vienna 1972.

1972 **Ana y los lobos** — **r.**: Carlos Saura - **ar.**: Jose Luis Marcos - **s.**: Carlos Saura - **sc.**: Rafael Azcona, Carlos Saura - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Luis Cuadrado - **om.**: Teo Escamilla - **arr.**: Francisco Nieva - **m.**: Luis de Pablo - **so.** Luis Martinez - **int.**: Geraldine Chaplin (Ana), Fernando Fernán Gómez (Fernando), Jose María Prada (José), Jose Vivo (Juan), Rafaela Aparicio (la madre), Charo Soriano, Marisa Porcel, Anny Quintas, Sara Gil, Nuria Lage, María José Puerta - **dp.**: Primitivo Alvaro - **p.**: Elias Querejeta P.C., Madrid.

Festival di Cannes 1973.

1973 **La prima Angélica — r.:** Carlos Saura - **ar.:** Francisco J. Querejeta - **s.:** Carlos Saura - **sc.:** Rafael Azcona, Carlos Saura - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Luis Cuadrado - **om.:** Teo Escamilla - **scg.:** Francisco Nieva - **mo.:** Pablo G. del Amo - **m.:** « Rocío », eseguita da Imperio Argentina; « Rosario de la aurora » e « Música de los romanos » di Huesca; « Dolor », composizione per piano di padre San Sebastián - **ca.:** « El señor es mi pastor », « Change it all » - **so.:** Luis Martinez - **int.:** Jose Luis López Vázquez, Lina Canalejas, María Clara Fernandez de Loaiza, Fernando Delgado, Julieta Serrano, Lola Cardona, Josefina Diaz, José Luis Heredia, Encarna Paso, Pedro Sempson, Luis Peña, Antonio Canal, María de la Riva - **dp.:** Primitivo Alvaro - **p.:** Elias Querejeta P.C., Madrid.

1976 **Cria cuervos — r.:** Carlos Saura - **asr.:** Francisco J. Querejeta, Roberto Parra - **f.** (Eastmancolor): Teo Escamilla - **scg.:** Rafael Palmero - **c.:** Maiki María - **arr.:** M. Del Carmen Marin - **mo.:** Pablo G. del Amo - **m.:** « Canción y Danzas » di Federico Mompoll - **ca.:** « ¡Hay, Maricruz! » di Valverde, Leon e Quiroga, cantata da Imperio Argentina; « Porqué te vas » di J.L. Perales, cantata da Jeanette - **so.:** Bernardo Menz - **int.:** Geraldine Chaplin (Emilia), Jose Luis Gómez (Luis), Xabier (Ana), Conchi Perez (Irene), Maite Sanchez (Maite), Mónica Randall (Paulina), Florinda Chico (Rosa), Hector Alterio (Anselmo), Germán Cobos (Nicolás Gárontes), Mirta Miller (Amelia Gárontes), Josefina Díaz (Abulea) - **dp.:** Primitivo Alvaro - **p.:** Elias Querejeta P.C. - **pa.:** Pedro E. Samu.

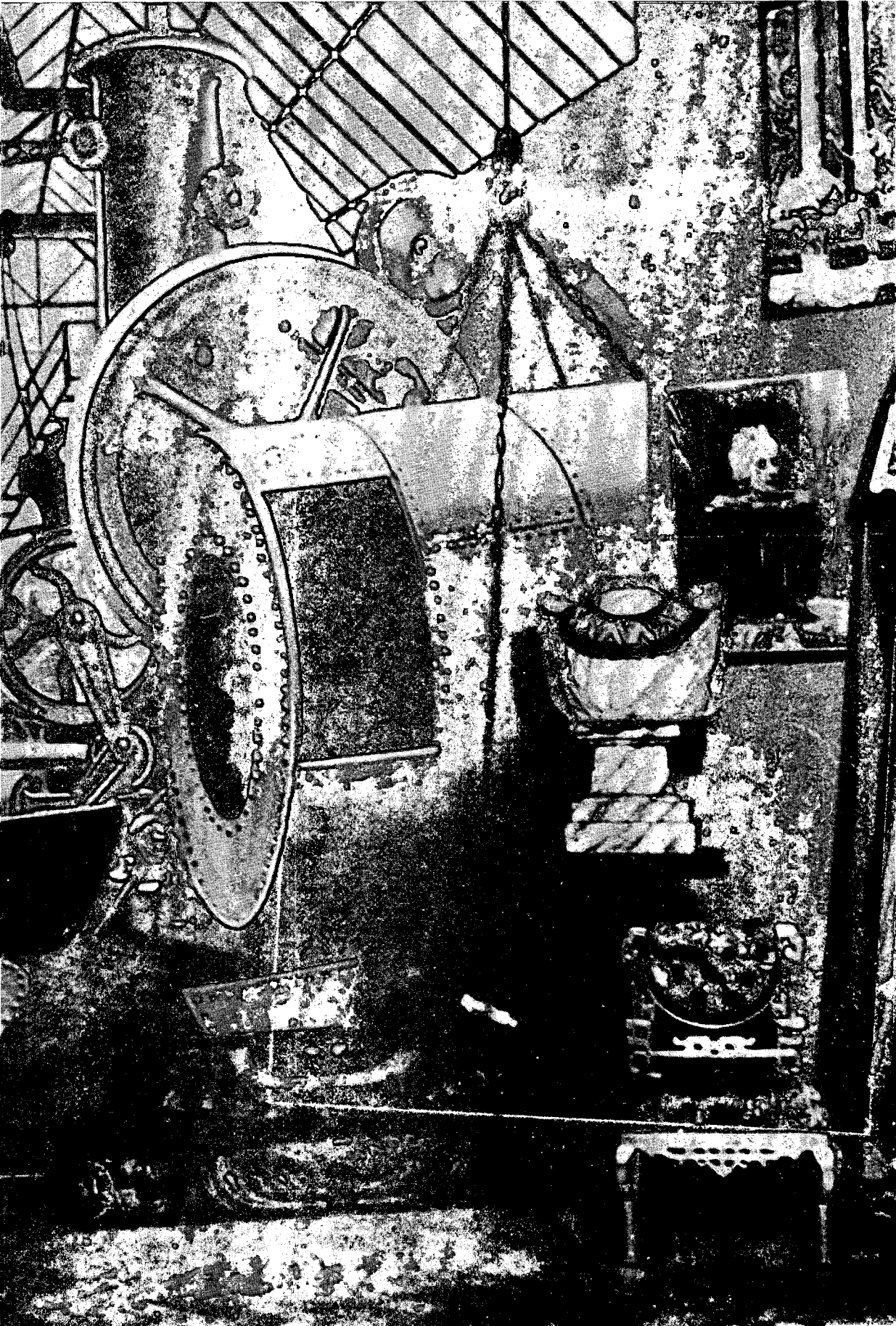
Biennale Cinema 1976.

1977 **Elisa, vida mia — r., s., sc., d.:** Carlos Saura - **f.** (Eastmancolor): Teo Escamilla - **scg.:** Antonio Belizon - **mo.** Pablo G. Del Amo - **m.:** Erik Satie - **so.:** Bernardo Menz - **int.:** Fernando Rey (Luis), Geraldine Chaplin (Elisa), Norman Briski (Antonio), Isabel Mestres (Isabel), Joaquin Hinojosa (Julian), Francisco Guijar (il medico) - **p.:** Elias Querejeta P.C.

Festival di Cannes 1977.

1978 **Los ojos vendados — r.: s., sc.:** Carlos Saura - **f.** (Colore): Teo Escamilla - **scg.:** Antonio Belizon - **mo.:** Pablo G. Del Amo - **so.:** Bernardo Menz - **int.:** Geraldine Chaplin (Emilia), Jose Luis Gómez (Luis), Xabier Elorriaga (Manuel), André Falcon (l'avvocato), Lola Cardona (la zia), Manuel Guitan (lo zio), Carmen Maura (l'infermiera) e gli attori del gruppo teatrale C.E.T. - **dp.:** Primitivo Alvaro - **pe.:** Claude Pierson, Tony Molière - **p.:** Elias Querejeta P.C.

Festival di Cannes 1978.

1979 **Mamà cumple cien años / Maman a 100 ans** (Mamà compie 100 anni) — **r.:** Carlos Saura - **asr.:** Francisco J. Querejeta, Isabelle Goguey - **s., sc., d.:** Carlos Saura - **f.** (Colore): Teo Escamilla - **om.:** Alfredo F. Mayo, Claude Cassard - **scg.:** Antonio Belizon - **c.:** Angelines Castro - **t.:** Ramon de Diego - **mo.:** Pablo G. del Amo - **m.:** F. Chueca, F. Schubert, M. Garcia, M. Garrido e musiche popolari iraniane - **so.:** Bernardo Menz - **int.:** Geraldine Chaplin (Ana), Amparo Munoz (Natalia), Fernando Fernán Gómez (Fernando), Rafaela Aparicio (la madre), Norman Brinski (Antonio), Charo Soriano (Luchi), Jose Vivo (Juan), Angela Torres (Carlotta), Elisa Nandi (Victoria), Rita Maiden (Solange), Monique Ciron (Anny) - **dp.:** Primitivo Alvaro, Michel Gallon - **p.:** Elias Querejeta, Madrid/Films Molière-Pierson Productions, Parigi.

SCENOGRAFIA COME REALTA' E SCENOGRAFIA COME ILLUSIONE

Claudio Terrana

La straordinaria proprietà di trasmettere immagini in movimento, mettendo in discussione il meccanismo tradizionale di fruizione dell'opera d'arte, apriva al cinematografo nuove ed affascinanti possibilità di espressione. Queste, in un primo tempo, sembrava dovessero estrinsecarsi esclusivamente tramite la rappresentazione della realtà tant'è che i primi film, che proiettati in sale occasionali entusiasmavano gli spettatori, si limitavano a descrivere in modo piú o meno superficiale taluni aspetti della vita quotidiana sottolineandone ingenuamente i lati umoristici. Ma "l'ammodernamento" promosso pochi anni piú tardi da Georges Méliès, mirando a soddisfare nuove esigenze di spettacolo, scaturite dall'interesse per "temi piú impegnativi", rendeva necessario il ricorso a scenari artificiali appositamente preparati in laboratori attrezzati e segnava il conseguente avvicinamento del nuovo mezzo di espressione ai modi di quello piú antico, il teatro.
Ebbe inizio cosí il graduale distacco del cinema da quella che era la sua "via originaria", vale a dire la riproduzione della realtà, ed il suo progressivo cammino verso il mondo dell'illusione e della fantasmagoria spettacolare. Tra le due opposte tendenze, l'illusione scenica e la rappresentazione ragionata e documentaristica della realtà, si è perciò continuamente alternata tutta la storia del cinema e della sua scenografia.
Nato infatti come arte essenzialmente visiva[1], il cinematografo

[1] Sono note a questo proposito le diatribe tra registi, produttori e uomini di cultura allorché si verificò la possibilità di realizzare film sonori. Con il sonoro

← L'interno dello studio Méliès a Montreuil-sur-bois

ha sempre affidato alla produzione di immagini il significato stesso della sua esistenza; e la scenografia, che altro non è se non un mezzo per qualificare le immagini, ha risentito piú di qualsiasi altra componente del film dei predetti orientamenti esprimendosi con i linguaggi piú diversi. Dalla creazione fantastica alla trascrizione della pura osservazione della realtà quotidiana, dalla ricostruzione storicamente documentata alla falsa rielaborazione delle architetture del passato, si può affermare che la storia della scenografia cinematografica ha ripercorso, sia pure in un piú breve arco di tempo, gli stessi studi storici della scenografia teatrale formulando gli stessi interrogativi e proponendo le medesime soluzioni, ma attingendo ai diversi metodi per lo piú con un uso indifferenziato a seconda delle esigenze del testo. Il cinema ha mostrato nel campo della scenografia un comportamento eclettico che, diversamente da quanto è accaduto nella storia del teatro ove il cambiamento del gusto e dei costumi hanno giustificato i molteplici e differenti modi di intendere l'arte scenica, non è sempre stato maturato da altrettanto precise esigenze storico-culturali. E' ben vero che in nessun'altra epoca si sono succedute con ritmo incalzante, se non si sono addirittura sovrapposte, diverse tendenze artistiche, ma è anche vero che la scenografia cinematografica si è dimostrata piú attenta all'assorbimento epidermico dei linguaggi elaborati dai diversi "movimenti artistici", che non impegnata nella ricerca di un modo autonomo di espressione che si dimostrasse soprattutto totalmente indipendente da qualsiasi aggancio con la scenografia teatrale.

Non sono state perciò sufficientemente sfruttate le potenzialità del cinema per illustrare, mediante l'ininterrotta sequenza dei quadri prospettici, l'esperienza spazio-visuale della realtà che ci circonda. All'infuori di pochi casi, la scenografia cinematografica ha continuato ad essere concepita in modo teatrale e cioè come "sfondo" ad un'azione e non come "azione" ed esperienza essa stessa. La prova di quanto si afferma è subito data dalla constatazione che, sebbene con diversi criteri, anche nelle scene dei film si sono continuate ad usare "facciate" di edifici in cartapesta e "interni" avulsi da qualsiasi reale esigenza funzionale. Al fine di ottenere un'inquadratura ideale, si è puntato tutto l'interesse sul rapporto

infatti veniva proprio intaccata la qualifica di " pittura in movimento " che, autonoma e comprensibile a tutti, costituiva la novità esclusiva dell'arte cinematografica. Nel 1928 i russi Ejzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov pubblicarono addirittura un manifesto nel quale segnalavano il pericolo che le parole ed il dialogo, con la loro durata concreta, potessero soggiogare la libertà creatrice del linguaggio cinematografico. Vedi in proposito R. Gubern, « Storia del cinema », traduzione dallo spagnolo U. Serra, Napoli, 1972, pag. 338.

oggetto-obiettivo[2] perpetuando in ciò un concetto di ambientazione scenica ancora legato alla cultura prospettica del Rinascimento. Anche quando si è cercato di illustrare lo spazio architettonico reale, "girando" in ambienti sia interni che esterni già esistenti, la scenografia si è quasi sempre fermata alla notazione superficiale di un determinato contesto ambientale, rinunciando ad indagare sui reciproci rapporti spaziali fra gli edifici e fra questi e la figura umana. Per dirla con Bruno Zevi, il cinema non ha ancora svolto in scenografia, come avrebbe potuto e dovuto egregiamente, una politica « didattico-illustrativa della realtà architettonica »[3]. E' noto infatti che soltanto un mezzo come il cinematografo, che ripercorre il cammino dell'osservatore, può, tramite la successione delle immagini, dare il senso della realtà spaziale di un edificio, di una strada, di una piazza.

La scenografia cinematografica, sfruttando questa proprietà, potrebbe rendere maggiormente partecipi gli spettatori della esperienza dinamico-visiva degli attori che, in un preciso istante, si muovono in un determinato spazio che suggerisce loro specifiche sensazioni.

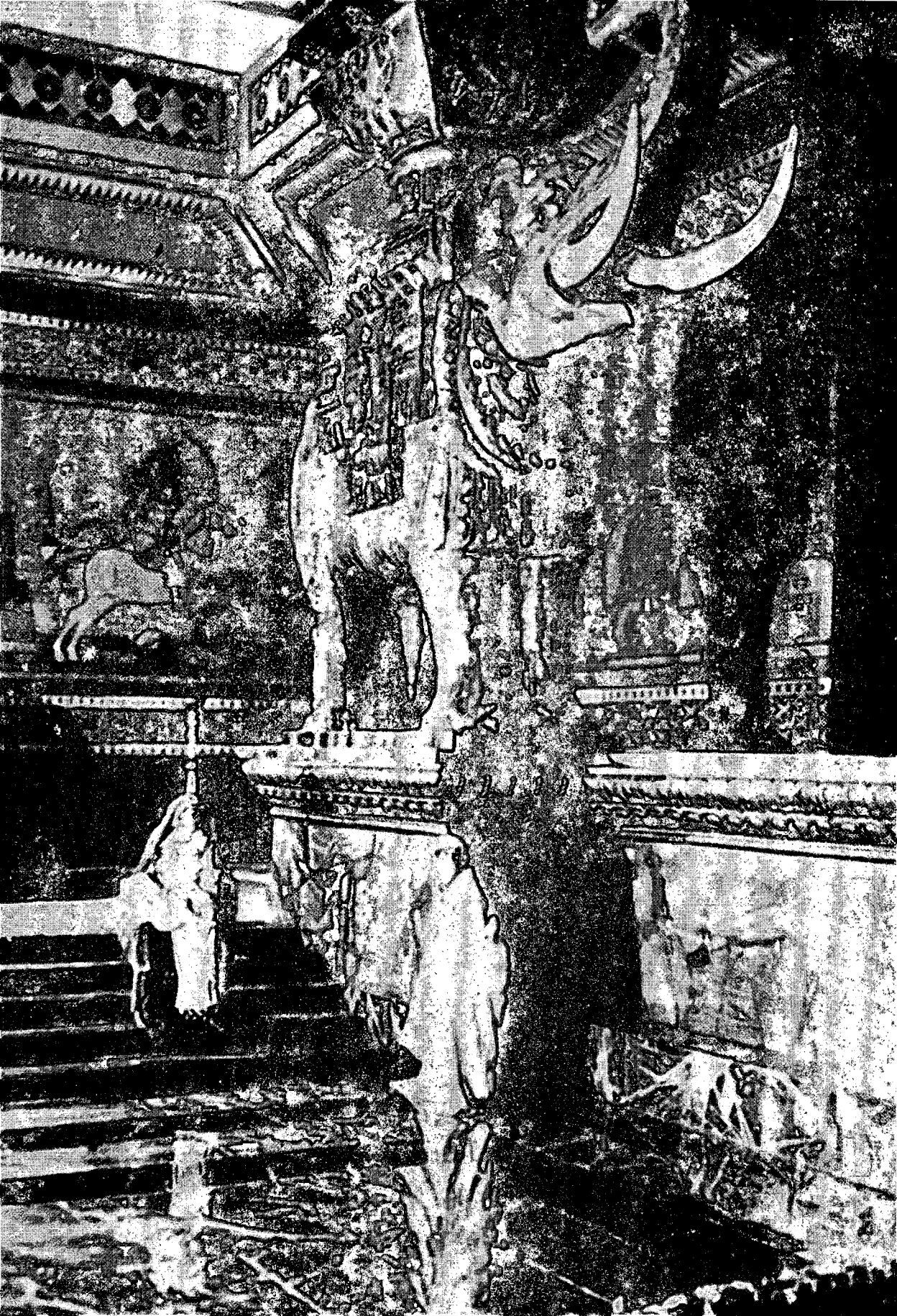
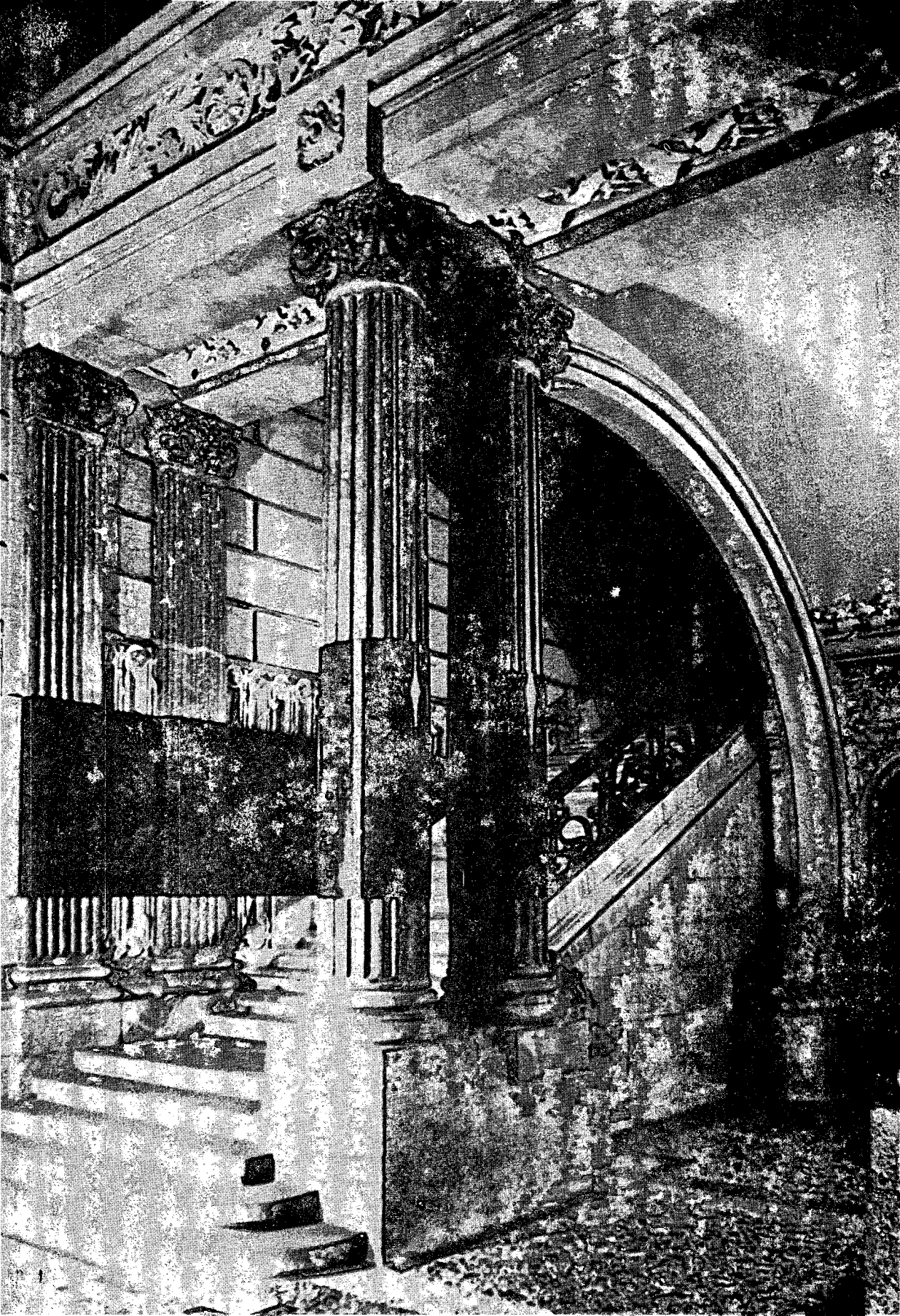
Da quanto detto procede anche la necessità di utilizzare meglio a fini scenici il patrimonio architettonico esistente, non solo per rispondere a problemi di carattere economico bensí per cercare di ridonare agli antichi edifici momenti della loro vita d'un tempo. Già sono state condotte numerose esperienze in tal senso, che hanno fatto conseguire apprezzabili risultati[4] sia utilizzando gli stessi edifici citati nel testo cui il film si riferisce, sia, piú frequentemente, utilizzando monumenti simili appartenenti al medesimo periodo storico di altri andati purtroppo distrutti[5]. Questo metodo potrebbe essere esteso anche a quegli edifici e complessi ambientali che, se pur in cattive condizioni di conservazione, possono essere "reintegrati" mediante l'aggiunta di elementi lingui-

[2] Già nel 1918 infatti André Antoine lamentava: « ... il soggetto viene posto davanti all'obiettivo invece di girargli attorno! »; V. André Antoine, *L'avenir du cinéma*, in « Lectures pour vous », Parigi, 1918, ripubblicato da M. Verdone in « Gli intellettuali e il cinema », Roma, 1952.

[3] Vedi in proposito B. Zevi, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, in « Le belle arti e il film », Roma, 1950.

[4] Ricordiamo in proposito la felice utilizzazione della bella villa palermitana di Valguarnera per le scene di *Il Gattopardo* di L. Visconti (1963) e quelle dell'interno del Duomo di Monreale nel *Fratello sole, sorella luna* di F. Zeffirelli, 1972.

[5] Nel film di Zeffirelli *Fratello sole, sorella luna* fu particolarmente indicata la scelta dell'interno del Duomo di Monreale in quanto ben difficilmente si sarebbe potuta altrimenti realizzare la fastosa immagine dell'aula dei concilii nel Patriarchio Lateranense, andata purtroppo totalmente distrutta nel XVI secolo e nota solo attraverso le entusiastiche descrizioni dei suoi fastosi mosaici, nella quale probabilmente aveva avuto luogo l'incontro tra San Francesco e Bonifacio VIII.

Scenografia di *Cabiria* (1914) di G. Pastrone
Scalone interno del palazzo Castiglioni a Milano (Arch. G. Sommaruga, 1867-1917) →

stici dell'architettura moderna in modo da formare nuove immagini di valore comunicativo attuale [6]. In questo caso la scenografia, oltre ad arricchirsi di particolari stimoli creativi nati dallo studio piú attento dei monumenti in esame, si collocherebbe come valido supporto alla ricerca scientifica in quanto permetterebbe di verificare un progetto di "restauro di reintegrazione" prima della sua definitiva realizzazione. L'uso di materiali leggeri e posticci, compatibili con la realizzazione scenica, permetterebbe infatti di giudicare in partenza la giustezza del metodo seguito, assicurando nel contempo la piú completa reversibiltà dell'operazione e lasciando il monumento aperto ad altre possibilità di sperimentazione.

Per meglio chiarire i rapporti intercorsi tra cinema, architettura e realtà urbana, tenteremo un rapido esame di alcuni "momenti chiave" della storia della scenografia cinematografica che costituirà motivo di conforto per le suesposte considerazioni.
Sebbene, come si è precedentemente accennato, i film dei fratelli Lumière e quelli di G. Méliès rappresentino dei capisaldi non soltanto nella storia del cinema, ma anche in quella della scenografia cinematografica, in quanto da essi si sono dipartiti i due filoni antitetici della rappresentazione del reale e della finzione scenica, è doveroso rilevare quanto segue. I film realistici di Lumière, apprezzatissimi all'inizio per la novità tecnica del nuovo mezzo meccanico e per la modernità dei temi trattati (l'arrivo del treno alla stazione di Lione, l'uscita degli operai dalle fabbriche ecc. ecc.), annoiarono ben presto sia per la loro brevità, sia perché si ripetevano sempre uguali senza minimamente cercare di proporre temi alternativi. Gli apparati scenici aggiunti da Méliès, del resto, se avevano il pregio di risvegliare l'interesse per il cinema, risollevandone temporaneamente l'ormai agonizzante commercio, apparivano assai ingenui e modesti in relazione ai presupposti che si prefiggevano di conseguire, né potevano gareggiare di lontano con le grandiose scenografie teatrali contemporanee.
Il primo "teatro di posa" fu infatti costruito dallo stesso Méliès nel giardino della propria abitazione e, occupando una superficie di pochi metri quadrati, poteva offrire ben limitate possibilità di

[6] Ci si riferisce alla teoria già ampiamente discussa in sede storico-scientifica di restauro dei monumenti (vedi in proposito G. Carbonara, « La reintegrazione dell'immagine », Roma, 1976) secondo la quale nel caso di un monumento, o complesso ambientale, ecc., la cui " immagine " originaria sia stata in tutto in parte compromessa a causa del cattivo stato di conservazione, partendo dal presupposto che l'opera d'arte non è riproducibile né tanto meno è possibile ricondurla allo stato originario (vedi C. Brandi, « Teoria del restauro », Torino, 1963) se ne ammette la " reintegrazione ", ossia il completamento in un'immagine di valore attuale, mediante le strutture linguistiche dell'architettura moderna.

Le mura di Babilonia in *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith

realizzazioni sceniche. Possiamo infatti affermare che, in quel periodo, il cinematografo aveva ancora un sistema di produzione artigianale che non permetteva che si specificassero al suo interno le diverse componenti del film. La scenografia non aveva ancora acquistato un valore a sé stante, dal momento che non esisteva una netta separazione dei ruoli. Soltanto dopo i primi anni del nuovo secolo, quando con il sorgere delle cinematografie nazionali incominciarono a prendere forma anche nel cinema i sistemi di produzione industriale, la scenografia acquistò finalmente un proprio spazio e iniziò a svolgere un ruolo autonomo e di rilevante importanza.

Negli anni tra il 1910 ed il 1914, quando la tecnica cinematografica si era perfezionata al punto da poter permettere la proiezione di film di durata considerevole, le nascenti case produttrici, italiane in particolare, decisero di cimentarsi in un tipo di produzione di maggior impegno, sia tecnico che economico, al duplice fine di saggiare le estreme potenzialità della rappresentazione cinematografica e di trarre da essa i massimi profitti. Si sarebbero potute

condurre le piú svariate esperienze cercando di comunicare nel modo piú completo, tramite la macchina da presa, le sensazioni offerte dalla realtà sensibile. Ma ormai si era consolidata la convinzione che il cinema dovesse gareggiare con il teatro e "superarlo" proprio dove si pensava che avesse raggiunto il massimo, cioè la ricostruzione illusionistica del passato tramite gli accorgimenti tecnici della messa in scena. Non si tentò perciò di sperimentare nuovi mezzi di espressione "cinematografica", ma si puntò a strabiliare il pubblico con una scenografia che realizzava, nel modo piú realistico possibile, gli spazi illusori nei quali erano ambientati quei temi che, per la loro particolare natura epica, stimolavano a grandiose rappresentazioni. Primi fra tutti perciò i temi storici ed in particolare quelli relativi alla storia romana [7]. Quest'ultima ricorreva già da anni come tema prediletto dei nostri piú insigni letterati ed artisti. Carducci cantava la grandezza di Roma contrariamente a quanto venivano affermando gli studiosi d'oltralpe e Cesare Maccari affrescava sulle pareti del Senato del recente regno gli episodi piú noti della Roma repubblicana. In architettura infine, nonostante l'eclettismo dominante, le forme ereditate dalla classicità erano quelle che, piú frequentemente di altre, figuravano nei grandi edifici che, specialmente a Roma, venivano costruendosi in quegli anni [8].

L'arte cinematografica perciò si aggiungeva alle altre arti nel propagandare la storia e la cultura italiche e lo faceva avvalendosi soprattutto della scenografia che, come già detto, preferiva rivolgersi ai sistemi già in uso nella tradizione teatrale, piuttosto che elaborare mezzi di espressione alternativi. Ciò era anche dovuto al fatto che coloro i quali dovevano risolvere i problemi scenici dei film suddetti non appartenevano piú, come avveniva in passato, al cast del personale cinematografico ma provenivano, architetti e scenografi professionisti, da una consumata attività in campo teatrale che li vincolava irrimediabilmente. L'innegabile abilità che tali scenografi possedevano gli permetteva di erigere colossali messe in scena di cartapesta e, con l'ausilio di particolari accorgimenti [9],

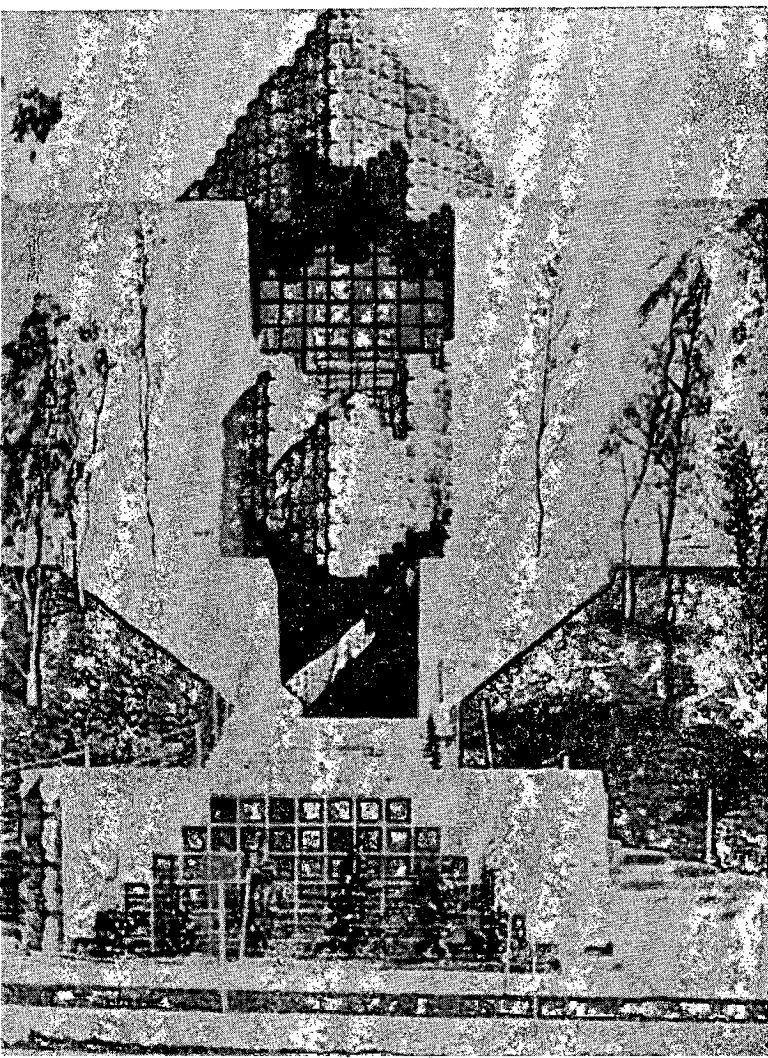
[7] Si riportano i titoli di alcuni film italiani tra il 1905 e il 1923 da « Il film storico italiano e la sua influenza su altri paesi », Roma, 1963: 1905 *La presa di Roma*; 1908 *Il Conte Ugolino*; 1909 *Ero e Leandro, Nerone*; 1910 *Il Cid*; 1911 *La caduta di Troia, Caio Gracco Tribuno*; 1912 *Quo Vadis?*; 1913 *Gli ultimi giorni di Pompei*; 1914 *Giulio Cesare*; 1917 *Fabiola*; 1923 *Messalina*.

[8] Si segnala qui l'esempio per eccellenza: il monumento a Vittorio Emanuele II (1885-1911) di G. Sacconi (1856-1905).

[9] Si utilizzavano ad esempio vetri dipinti per simulare la lucentezza del marmo mentre ci si doveva necessariamente servire della luce diurna per superare nel modo piú immediato i grossi problemi che allora portava l'uso dell'illuminazione artificiale.

Il foyer del cinema-teatro Roxy di New York (anni '20) ⟶

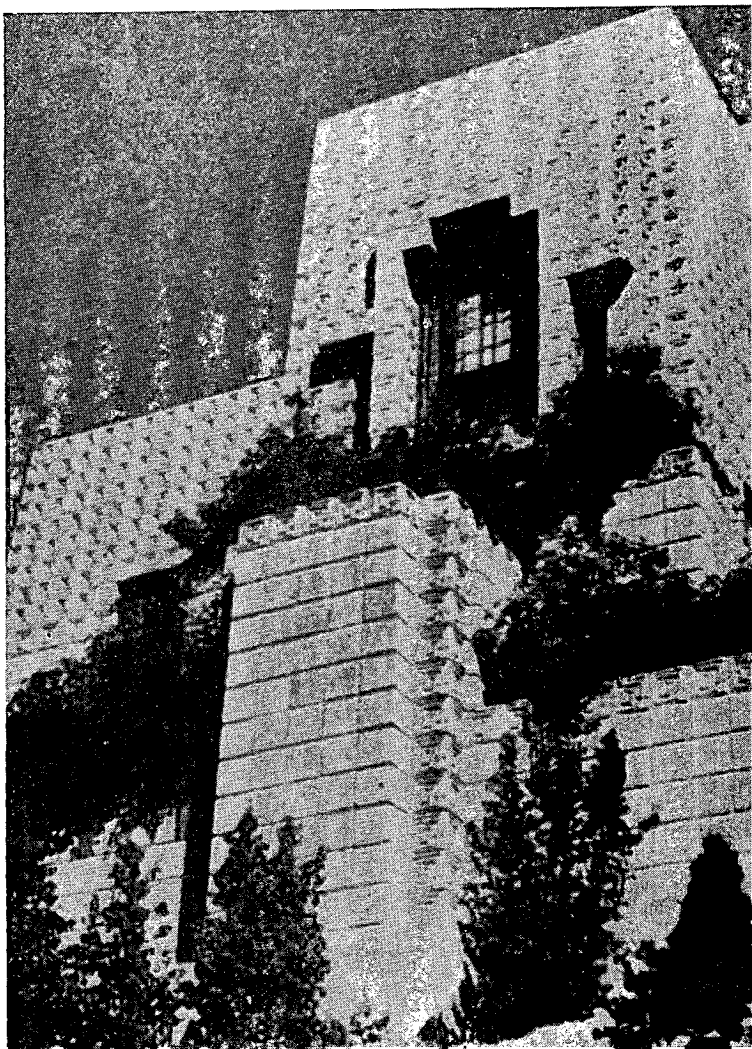
riuscivano a realizzare credibili ricostruzioni di antiche fastose città che entusiasmavano, al disopra di ogni aspettativa, il pubblico e i critici di quel tempo. Nella recensione del film *La caduta di Troia*, del 1911, ad esempio, sembra di ritrovare da parte del giornalista americano [10] lo stesso stupore e compiacimento che i contemporanei di Bernini avevano espresso alla vista delle fantasmagoriche "macchine" sceniche del grande artista barocco.
Disprezzate da taluni critici moderni [11], le scenografie dei suddetti film evidenziavano, pur nella goffaggine di alcune soluzioni stilistiche di compromesso, i loro stretti legami con l'architettura rappresentativa del tempo, interpretando il passato attraverso i "det-

[10] « Le scenografie abbracciano una vera città e in tutto il film viene mantenuta una incantevole profondità di prospettiva », dal « The New York Dramatic Mirror », vol. LXV, n° 1687 del 19 aprile 1911, pag. 34.
[11] « Le scene di *Cabiria* e *Quo Vadis?* erano cosí mostruose che solo per questo motivo diventa difficile dimenticare tali film », v. Alberto Cavalcanti, *Note per una storia della scenografia cinematografica*, in « La scenografia nel film », Roma, 1956, pag. 11.

Vedute esterne
della casa Ennis...

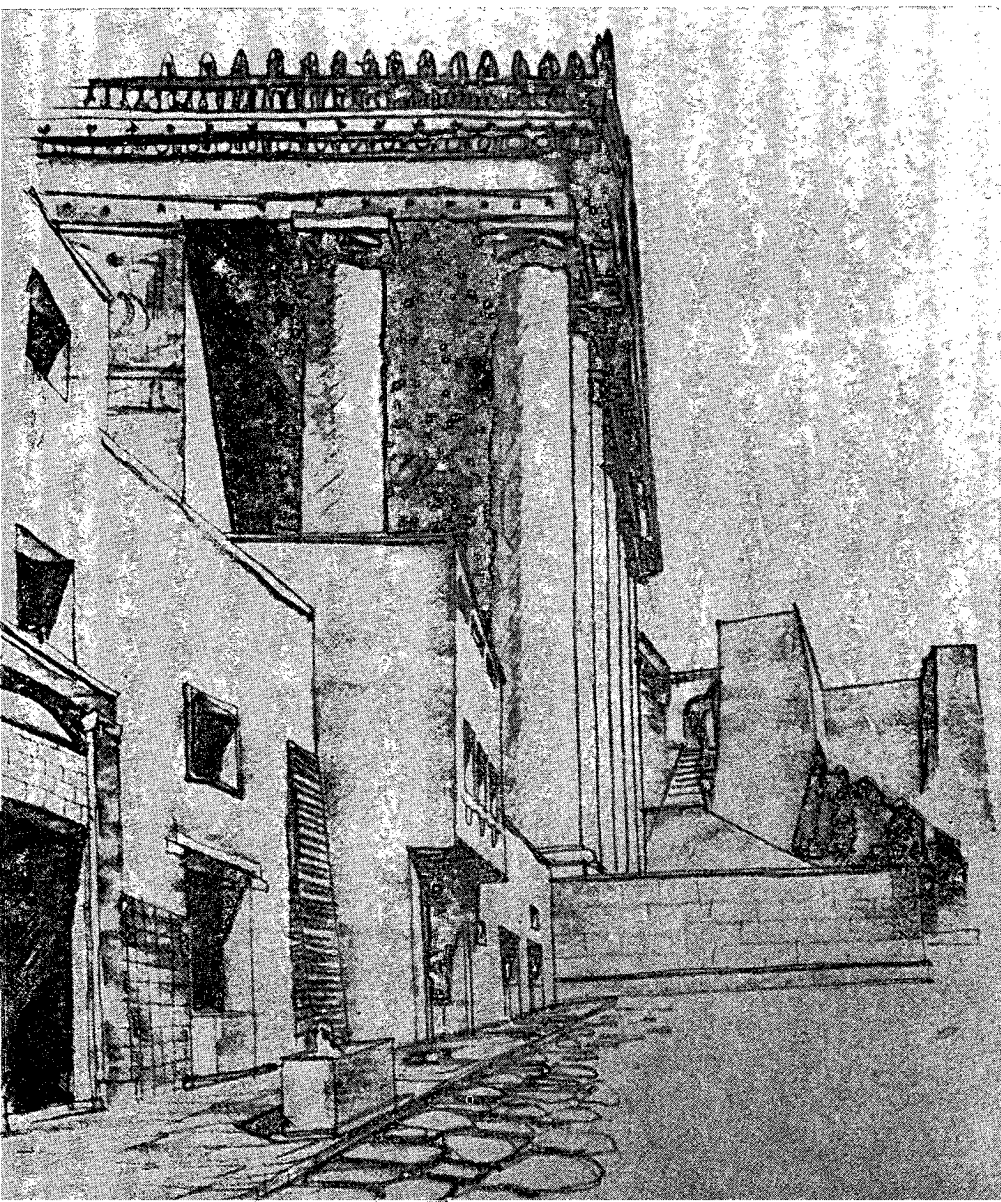
tami" delle correnti artistiche contemporanee. Il gusto aulico per i colonnati e le trabeazioni veniva per cosí dire "passato al setaccio" da una sensibilità "floreale" che si riflettiva sia in molte soluzioni stilistiche anomale, sia negli arredi e nei costumi che apparivano molto piú adatti a descrivere il decadentismo dannunziano che non la ... decadenza dell'Impero Romano. D'Annunzio stesso del resto avrebbe scritto (o firmato) il testo di *Cabiria* [12] e talune scene di interni del film suddetto ricordano molto da vicino i palazzi aristocratici dell'epoca in cui il poeta visse la sua giovinezza [13].

La moda per le imponenti scenografie e per il fasto dei costumi,

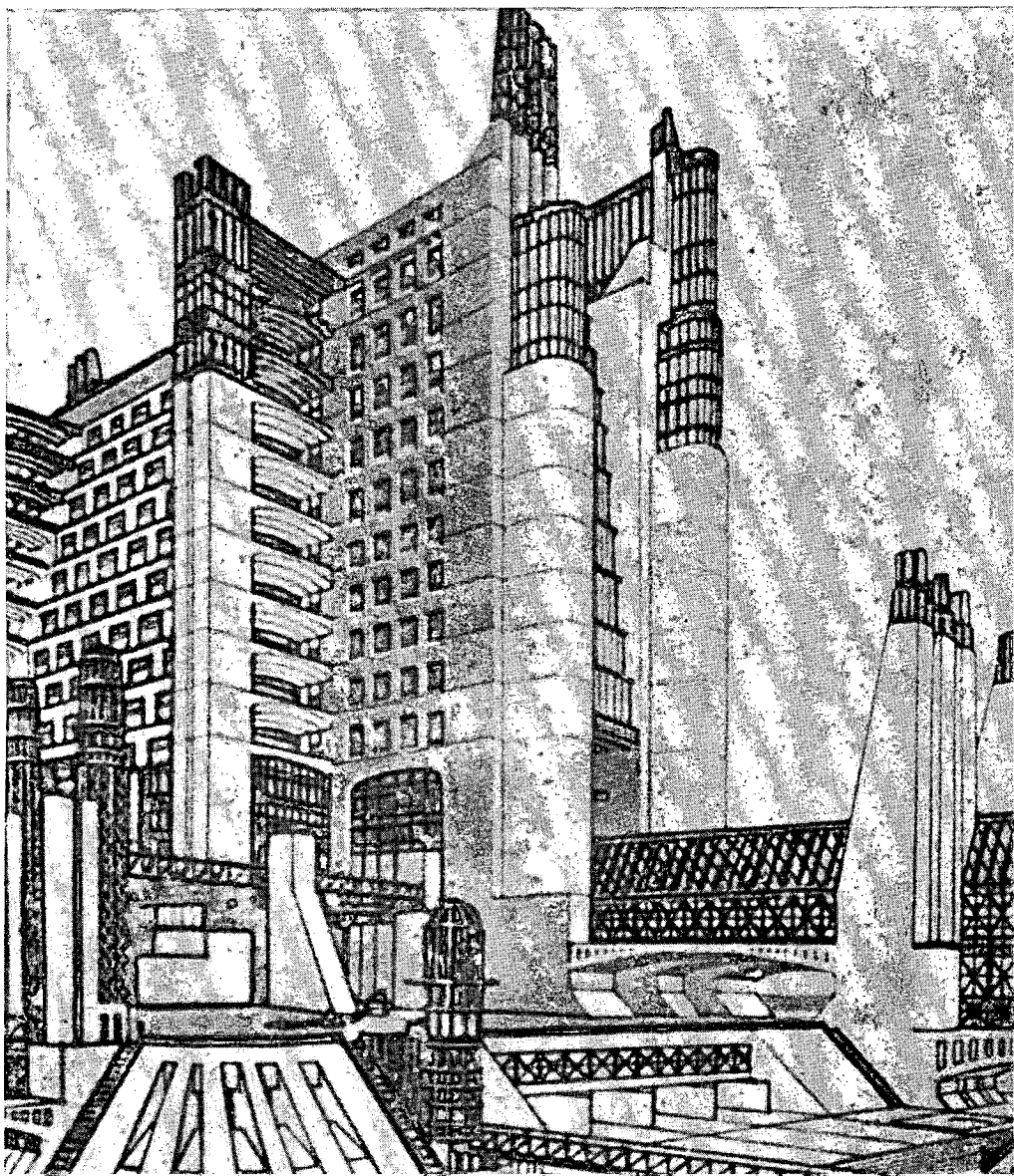
[12] Pare invece che anche il testo sia stato scritto da G. Pastrone, autore del film sotto lo pseudonimo di Pietro Fosco. Vedi in merito « *Cabiria*, visione storica ecc. di Giovanni Pastrone, 1913 », Torino, 1977.

[13] Oltre agli edifici del quartiere costruito a Roma dall'architetto G. Coppedè (1866-1927) ci appare particolarmente significativo segnalare il palazzo Castiglioni costruito a Milano da G. Sommaruga (1867-1917) e riportato a pag. 69.

... e della casa Sowden a Hollywood (anni '20: Arch. F.L. Wright)

che doveva essere in breve tempo abbandonata dalla cinematografia italiana a causa dell'enorme dispendio di mezzi e dell'avvicinarsi della I guerra mondiale, veniva immediatamente raccolta dai produttori americani che, come già visto, avevano dimostrato interesse e apprezzamento per quel tipo di spettacolo. In America, dove già da tempo si era cominciato a pensare ad una grande industria cinematografica che potesse offrire immense possibilità di guadagno, David Wark Griffith, eclettica figura di attore, regista e imprenditore, pensò di utilizzare lo stesso genere di film

Nell'interno di esso, ed in particolare nello scenografico scalone, sono ravvisabili notevoli somiglianze con l'atrio della reggia di Cartagine del film *Cabiria* (1914).

Un bozzetto per la scenografia in esterni di *Cleopatra* (1963) di J.L. Mankiewicz...

che era nato in Italia, nella convinzione — che è quasi sempre alla base di questo tipo di scelte operative — di sollevare l'economia, a quel tempo non troppo florida, dell'industria cinematografica americana.

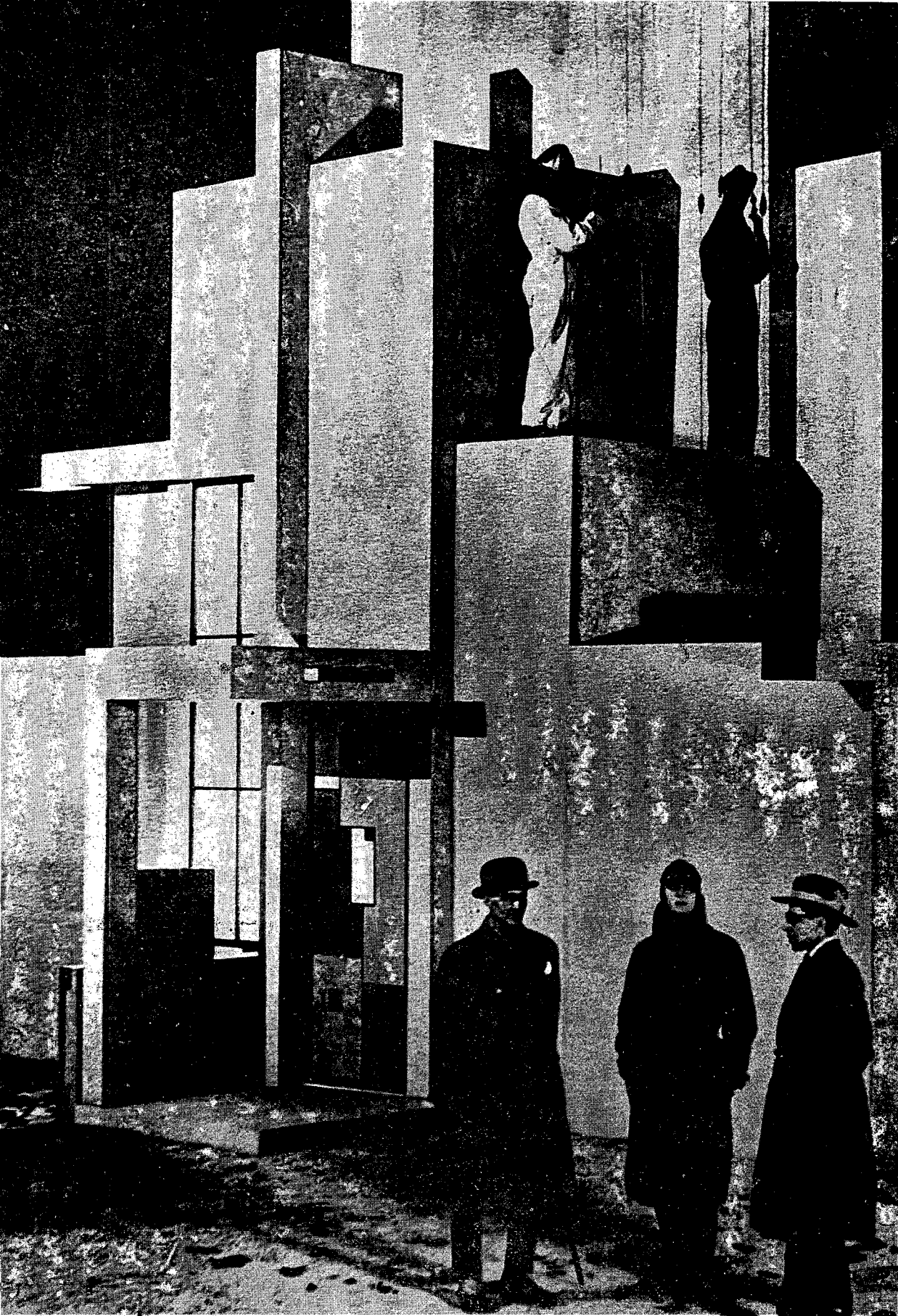
Nel film *Judith of Bethulia* (1913-14), ove già si evidenziavano le predilezioni del regista per gli ambienti ed i temi dell'antichità assira, egli aveva impostato un tipo di spettacolo che poi svilupperà nel successivo *Intolerance* (1916). Quest'ultimo film era poi destinato a diventare l'archetipo di quel film storico "colossale", non soltanto americano ma mondiale, che ha costituito durante tutta la storia del cinema uno dei "filoni" piú sfruttati ed economicamente piú redditizi.

... e immagini urbane di A. Sant'Elia (1888-1916)

Intolerance [14], che portava come sottotitolo "La lotta dell'amore attraverso i secoli", si articolava in quattro episodi acronologici sulle sciagure provocate, durante la storia dell'uomo, dalla lotta dell'intolleranza contro l'amore e la carità. Il film si avvaleva dei nuovissimi modi di espressione cinematografica inventati da Griffith e, utilizzando il montaggio in modo alternato, esprimeva le tre molteplicità di luogo, di tempo e di azione. Sebbene questo nuovo metodo di fare cinema accavallando gli episodi tra loro generasse, a causa della difficoltà di lettura, disorientamento nel pubblico e riprovazione da parte di molti critici, esso permise a Griffith di creare la nuova "grammatica" del cinematografo. Il prestigioso regista inoltre, rimproverando a ragione al formato stesso della pellicola una troppo stretta somiglianza al boccascena del teatro, utilizzava i "mascherini": accorgimenti di natura tecnica con i quali, modificando il formato dell'inquadratura a seconda delle necessità espressive o delle esigenze puramente sceniche [15], influiva indirettamente anche sulla resa della scenografia. Questa, firmata da R. Ellis Wales ma costantemente supervisionata da Griffith stesso, nonostante le suesposte, spesso geniali, novità tecniche ed espressive, l'innegabile impegno creativo ed il fasto dell'allestimento, peccava di eccesso di virtuosismo. Per l'episodio babilonese, cosí emergente da essere additato a simbolo dell'intero film, furono innalzate, nei pressi di Los Angeles, strutture sceniche di una grandiosità mai piú superata. Nella ricostruzione di Babilonia il palazzo del re Baldassarre, nell'interno del quale si svolgeva gran parte dell'azione, misurava ben 1600 m. in profondità ed aveva le cortine murarie alte piú di 70 m. Per le scene di massa fu impiegato un numero enorme di comparse che, nello spiegamento delle forze dell'armata persiana, raggiunse la cifra di ben 16.000 unità. Questi dati bastano a chiarire [16] il tipo di architettura che la realizzazione scenica del film si proponeva di descrivere. L'occasione di illustrare un'antica città famosa per i suoi altissimi ziggurat e per i suoi rigogliosi giardini pensili, senza del resto

[14] Il film che venne prodotto dalla Triangle venne proiettato nel 1916 al Liberty Theatre di New York, dove rimase in programmazione per 22 settimane.

[15] Nella famosa inquadratura della caduta del soldato dalle altissime mura di Babilonia, ad esempio, Griffith realizza una novità assoluta. Restringendo in senso orizzontale il formato della pellicola (mediante il mascherino) accentua illusoriamente l'altezza di caduta stimolando maggiormente lo spettatore, reso piú direttamente partecipe dell'azione.

[16] Aggiungiamo, a titolo di curiosità, altre notizie estrapolate da G. Sadoul, «Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni », trad. it. Milano, 1964. Per la lavorazione di *Intolerance*, che durò 22 mesi e 12 giorni, furono impiegate tra comparse, operai, tecnici, carpentieri, ecc., 60.000 persone, e furono girati 100.000 metri di pellicola. Per la scena del banchetto di Baldassarre, talmente vasta che si dovette riprenderla dall'alto e che costò essa sola 250.000 dollari, si impiegarono 4.000 comparse.

Scenografia di interno per *L'inhumaine* (1924) di M. L'Herbier ⟶

vincolare ad una esatta ricostruzione storica — dato che non si aveva, né si ha tutt'ora, una precisa documentazione storica dell'aspetto — veniva ampliamente sfruttata dalla scenografia. Questa si sbizzarriva nel riprodurre un'orgia di colonne, di pilastri, di elefanti marmorei, di torri e scalinate che, in ossequio ad un gusto particolarmente diffuso in America in quegli anni [17], teso a rivestire con gli stili piú ridondandi gli edifici dalle funzioni piú diverse, senza lasciare immuni nemmeno le opere dello stesso Wright, appesantivano eccessivamente le pur fantasiose costruzioni. *Intolerance* è stato d'esempio a quasi tutte le successive realizzazioni sceniche di film a carattere storico-mitologico fino ai nostri giorni. Il film storico infatti, nonostante abbia sempre regolarmente condotto al collasso economico le sue case produttrici [18], è quasi sempre stato inteso come un "piatto gustoso" da offrire agli spettatori in particolari momenti di crisi politico-sociali o come elemento di propaganda di ideologie tendenti principalmente alla esaltazione dello spirito nazionalistico [19]. Per questo motivo, nonostante non siano mancate realizzazioni particolarmente felici, che hanno condotto un'analisi fedele di determinati momenti storici a esclusivi fini di ricerca scientifica dando vita a scenografie estremamente corrette sia dal punto di vista della ricostruzione archeologica [20] che da quello dell'interpretazione psicologica dell'ambiente in rapporto agli avvenimenti che in essi si svolgono [21], la scenografia

[17] Tale moda, proseguendo sulle orme dell'eclettismo tardo ottocentesco, si trascinava in America ormai da anni stravolgendo gli spazi interni e le strutture esterne di grandi alberghi, cinema, teatri e persino stazioni ferroviarie con le fughe dei colonnati di stile egiziano-tebaico o delle arcate ispano-moresche. Anche alcune realizzazioni wrightiane di quegli anni risentivano ampiamente degli stessi orientamenti anche se improntate ad un ben diverso rigore funzionale e giustificate da un nuovo, sapiente uso dei materiali. A titolo di esempio si sono riportati il foyer del Roxy Theatre di New York (pag. 73) e le case Ennis e Sowden costruite a Hollywood da F.L. Wright (pagg. 74 e 75).

[18] Anche *Intolerance* infatti, nonostante il successo di pubblico ed i lauti incassi, non riuscí ad ammortizzare il costo eccessivo (2.000.000 di dollari di allora!) che con le dovute rivalutazioni si colloca probabilmente come il piú alto nella storia del cinema. La ditta Triangle fallí e le immense architetture erette per il film grandeggiarono per anni sui tetti di Los Angeles poiché non furono trovati nemmeno i denari necessari al loro smantellamento. Da Sadoul, op. cit., pag. 174.

[19] Esemplari al riguardo sono i film storici italiani del periodo fascista che, riproponendo per l'appunto il tema epico della "grandezza passata", si avvalsero di imponenti scenografie del tutto simili alle contemporanee architetture "imperiali" di travertino. Vedi in proposito P. Aschieri, *Scenografia e costumi di Scipione l'africano*, in «Bianco e Nero», n. 7/8, Roma, 1937.

[20] Ci si riferisce in particolare alle fedelissime ricostruzioni storiche dei villaggi olandesi del '600, ispirate alle testimonianze pittoriche della grande scuola fiamminga (Brueghel, Franz Hals, Vermeer, ecc.) che lo scenografo Lazare Meerson realizzò nel 1935 per *La kermesse héroïque* di Jacques Feyder.

[21] Come è ad esempio nel caso delle stupende scenografie "psicologizzate"

Scenografia di interno per *Le vertige* (1927) di M. L'Herbier ⟶

del film storico ha seguito per lo piú la strada aperta da *Intolerance*. Quella cioè della creazione di messinscene colossali, che anche se di altissima qualità spettacolare [22] non hanno contribuito gran che all'accrescimento culturale dello spettatore. Ciò che sarebbe stato invece auspicabile se, come accennato in apertura, si fosse condotta una diversa politica di utilizzazione del patrimonio storico e artistico esistente unitamente ad una maggiore sensibilizzazione del pubblico su questo tipo di problemi.

Se nella maggior parte dei casi la scenografia, nel corso della storia del cinema, è rimasta agganciata, soprattutto per motivi commerciali, alla produzione di film spettacolari, ciò non ha impedito che si alternassero ad essi esperienze facenti capo alle piú diverse "correnti" dell'arte contemporanea. Queste, anche se non sempre dirette a far riconquistare all'arte cinematografica il suo primitivo orientamento realistico, si preoccuparono di sperimentare nel film gli assunti espressivi che le varie arti figurative, soprattutto nei primi decenni del secolo, venivano postulando.
In Italia, ad esempio, quasi contemporaneamente al filone "storico" e comunque già prima della guerra 1915-18, si era delineata nel cinema una corrente che faceva capo in modo piú o meno esplicito all'avanguardia futurista. Questa aveva cominciato a rendere esplicito il suo interesse per il cinematografo nel "Manifesto del teatro di varietà" del 1913 [23]. Ma già nel famoso precedente manifesto di F.T. Marinetti pubblicato da « Le Figaro » nel 1909, proponendo il radicale rinnovamento di tutte le attività artistiche in rapporto al dinamismo della vita moderna, il futurismo aveva implicitamente individuato nell'arte cinematografica la concretizzazione di qualsiasi ricerca in tal senso. Questo movimento artistico perciò ricercava l'utilizzazione dell'essenza primaria del cinema e cioè la trascrizione del movimento mediante la successione delle immagini; ciò faceva sí che esso nutrisse uno scarso interesse per le "componenti" del film, scenografia compresa, in quanto probabilmente ritenute dispersive dalla concentrazione sulla struttura stessa della composizione filmica.
I teorici del futirismo, mentre ritenevano indispensabile l'uso di

create da Isaac Schpinel e Leonid Naomov per *Ivan Groznij* (1943-45) di S.M. Ejzenštejn, dove gli arredi interni "commentano" meravigliosamente gli stati d'animo dello Zar.

[22] Ricordiamo le grandiose scenografie create da John De Cuir e Hilyard Brown per il film *Cleopatra* (1963) di J.L. Mankiewicz, e quelle, particolarmente corrette nella fedele ricostruzione del centro della Roma imperiale al tempo di Marco Aurelio, di V. Colasanti e John Moore per *La caduta dell'Impero romano di* S. Bronston (1964).

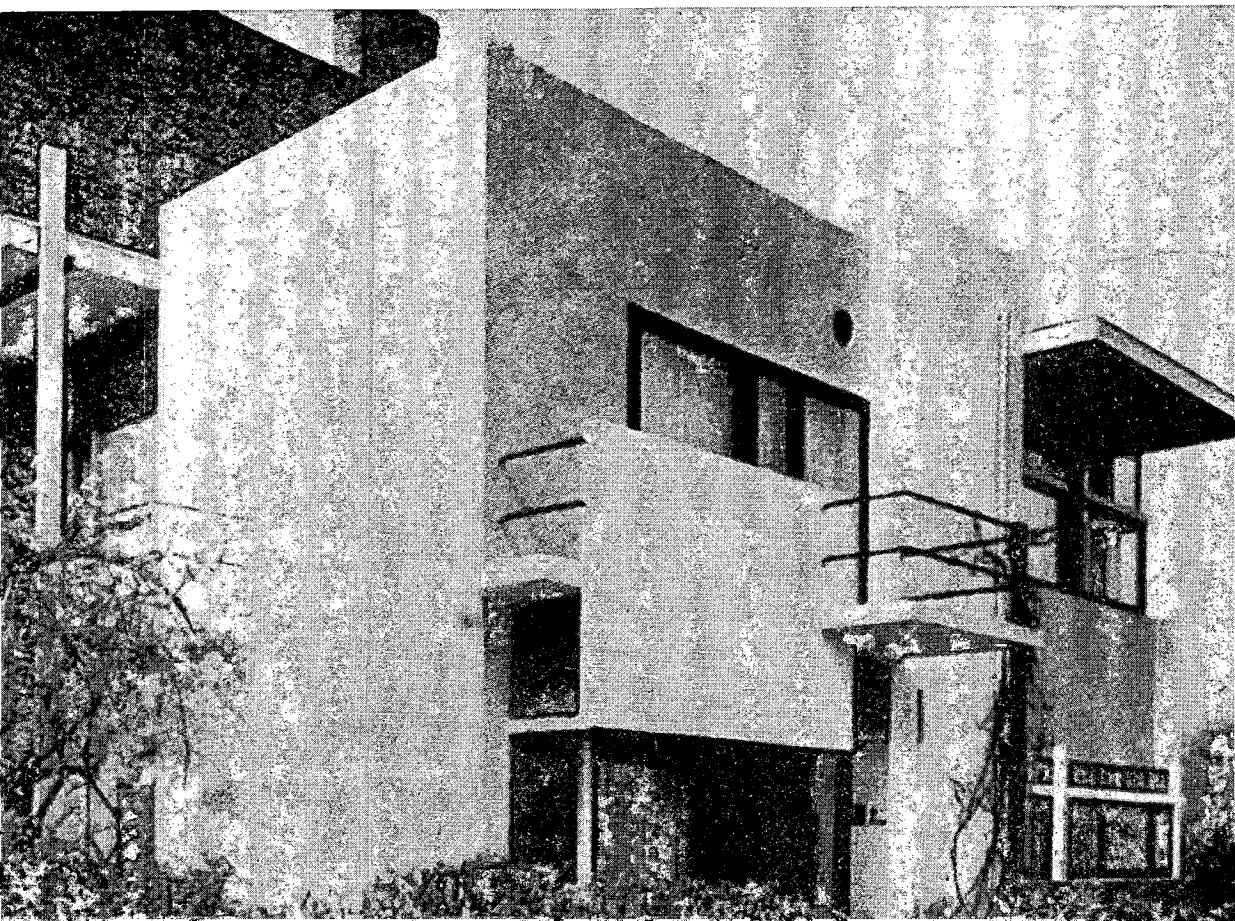
[23] Vedi in proposito: M. Verdone, «Cinema e letteratura del futurismo », Roma, 1968, pag. 219.

una scenografia di tipo "futurista" per dinamicizzare il vecchio teatro tradizionale [24], non ritenevano altrettanto necessario il ricorso al suo uso nel cinema che già di per se stesso rappresentava l'arte futurista per la sua rapidità, la sua forza di sintesi, la sua possibilità di presentare piú azioni parallele o compenetrate mediante la concatenazione di inquadrature diverse.

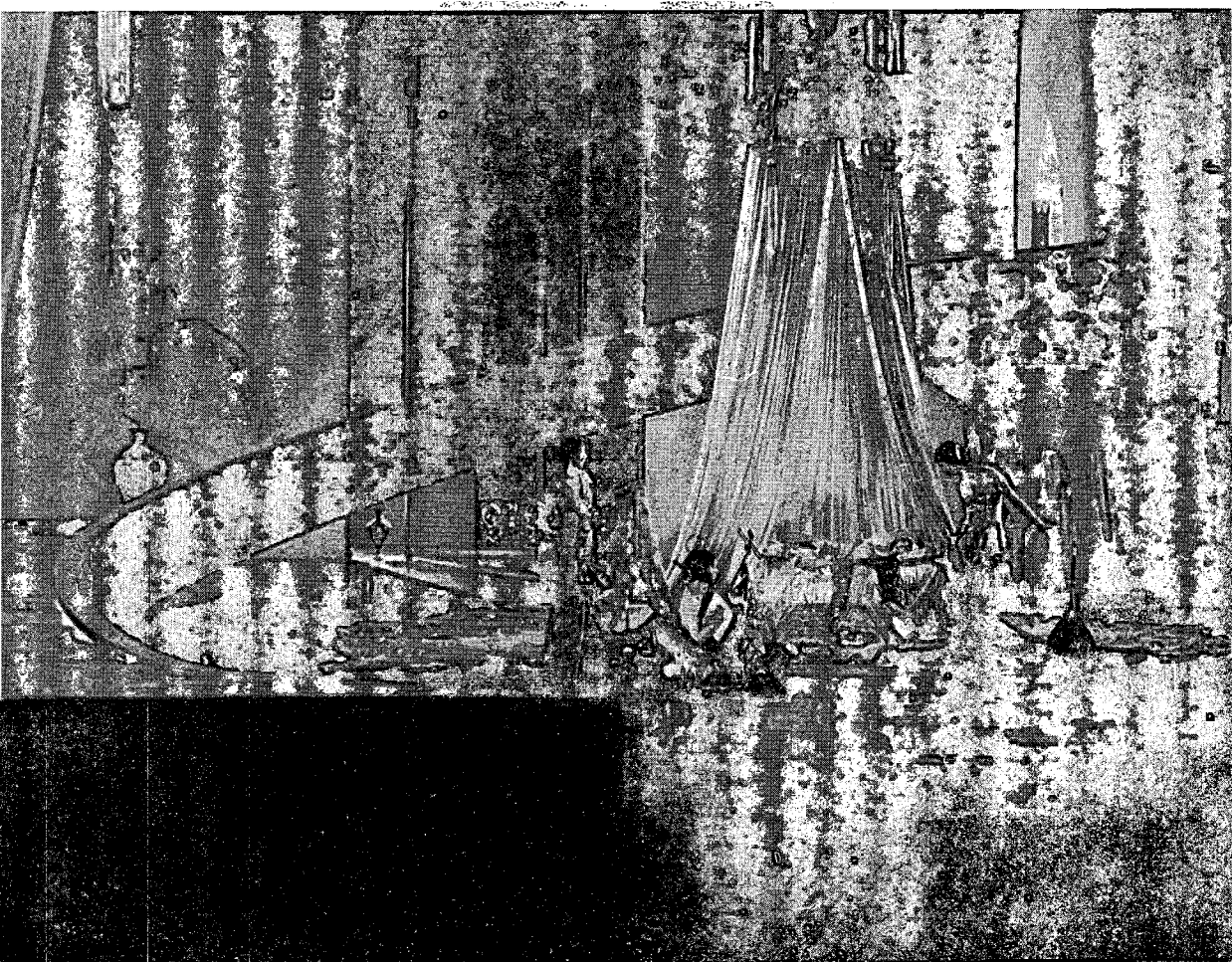
Una prova di quanto si afferma è data dal fatto che il primo vero film futurista [25] girato da teorici futuristi non sviluppava alcun genere di tematica scenografica, architettonica in particolare; tutto il film era imperniato sull'azione dinamica dei pochi attori che, con i loro atteggiamenti dissacratori, sconvolgevano un ambiente "tradizionale".

[24] Vedi ad esempio bozzetto di G. Balla per « Feux d'artifice » di I. Stravinskij, Roma, 1917, e quelli di F. Depero per « Le chant du rossignol », sempre di I. Stravinskij, Roma, 1916-17, pubblicate da M. Fagiolo in « La scenografia (dalle sacre rappresentazioni al futurismo) », Firenze, 1973.

[25] Si tratta di *Vita di un futurista* girato a Firenze nel 1916 da Arnaldo Ginna che ne fu ad un tempo produttore, regista e tecnico operatore; vedi M. Verdone, op. cit., pag. 103.

L'esterno della casa Schroeder a Utrecht (1924: Arch. G.T. Rietveld)

Bozzetto scenografico per *Antoinette Sabrier* (1924) di G. Dulac

Vere e proprie scenografie futuriste erano invece quelle utilizzate da Anton Giulio Bragaglia nel film *Perfido incanto* del 1916. Le suddette scene, progettate da uno dei piú attivi del gruppo futurista, Enrico Prampolini, si avvalevano di specchi concavi e prismatici al fine di dinamicizzare i consueti spazi scenici che la vecchia arte della scenografia continuava a riproporre anche nel film. E' però da sottolineare che le scenografie suddette, piú che a dinamicizzare e modernizzare uno spazio scenico consueto, tendevano implicitamente a distruggere la nozione stessa di spazio inteso come "vuoto architettonico vivibile e fruibile". Esse aprivano quindi la strada alle successive esperienze scenografiche d'avanguardia che, rifacendosi a correnti artistiche prevalentemente pittoriche, riuscivano a svincolare il legame che, fino ad allora indissolubile, era intercorso tra scenografia e architettura fino a raggiungere effetti di pura pittura [26]. All'infuori, infatti, delle piú tarde sce-

[26] Ci si riferisce in particolare al film *Diagonal Simphonie* (1921) del pittore svedese Viking Eggeling, uno dei fondatori del movimento Dada, che con la ininterrotta serie dei disegni geometrici diede l'avvio al cinema astratto. Piú

La camera della principessa di *The Thief of Bagdad* (1924) di R. Walsh

nografie studiate sempre da E. Prampolini per il film *Mani*[27], nelle quali si ravvisa una concezione scenica legata ancora dopotutto a quella architettonica, possiamo affermare che non esistevano nella scenografia futurista nuove indicazioni di tipo "spaziale architettonico" cosí come non esisteva nel futurismo un'autentica nuova cultura architettonica.

Questo movimento artistico infatti, anche se ha potuto annoverare in Antonio Sant'Elia un valido rappresentante in Architettura, non ha mai realizzato un edificio rispondente alle tematiche futuriste. Queste del resto, negli unici testi dove furono accennate e cioè nei disegni di Sant'Elia, non giungevano ad elaborare un nuovo

tardo, ma piú vicino al futurismo per l'amore per la meccanica moderna, fu il *Ballet mécanique* (1924) del celebre pittore astratto Fernand Léger. Fanno invece capo alla corrente surrealista, oltre a *La coquille et le clergyman* di Germaine Dulac (1926) e il piú tardo, rivoluzionario e discusso *L'âge d'or* (1930) di Luis Buñuel e Salvador Dalí, il film del pittore fotografo americano Man Ray *L'étoile de mer* (1928).

[27] Sui plastici delle scenografie del film *Mani*, esposti alla I mostra di scenotecnica inaugurata a Roma nel 1932, vedi M. Verdone, op. cit., pag. 115.

modo di intendere l'architettura e la sua spazialità, bensí si limitavano a "ricoprire con una nuova veste" (fatta di rampe, ponti, strade sopraelevate, montacarichi ed ascensori) una realtà architettonica usuale.
Ciò che è quindi importante rilevare nella concezione scenografica del film futurista è l'affermazione esplicita della non indispensabilità del ricorso a "segni" appartenenti alla cultura architettonica per rappresentare uno spazio scenico. Fino ad allora la scenografia del film poteva rappresentare indifferentemente un ambiente antico od uno moderno, uno spazio reale od uno illusorio ma sempre utilizzando una indicazione "nota" di spazio, riconducibile per lo piú a quella architettonica [28]. Nei film futuristi e poi piú tardi in quelli astratti, metafisici e surrealisti, ciò non sarebbe piú avvenuto.

Contrariamente alle concezioni dei teorici del Futurismo, importanza fondamentale veniva riconosciuta alla scenografia nel film dai registi francesi Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Abel Gance e Jean Epstein, fondatori a Parigi intorno agli anni '20 di quel nuovo tipo di cinema inteso come arte d'élite, negazione di un'arte popolare e di massa, che venne poi etichettato sotto il denominatore comune di "impressionismo". Questa scuola individuava, tra i principali elementi necessari al conseguimento di un nuovo tipo di arte cinematografica, una nuova concezione scenografica. Essa fra l'altro amò compiacersi di immagini raffinatissime che si basavano principalmente sull'uso del nuovo linguaggio architettonico che veniva elaborato in quegli anni dagli aderenti al movimento moderno d'architettura.
A Marcel L'Herbier in particolare, che prima di essere regista fu poeta simbolista e autore teatrale, va il merito di aver dato, nelle scene dei suoi film, un rilievo ed una importanza notevolissimi alle esperienze che la contemporanea cultura architettonica veniva formulando [29] e che ben difficilmente si sarebbero poi potute ritrovare, negli anni a venire, nelle realizzazioni di altri registi. Ciò nonostante, anche in questo raro caso di stretta dipendenza dalla cultura architettonica, la scenografia continuò a costituire uno sfondo, piú o meno "colto", con il quale caratterizzare un discorso del tutto estraneo ai problemi architettonici che essa manifestava.

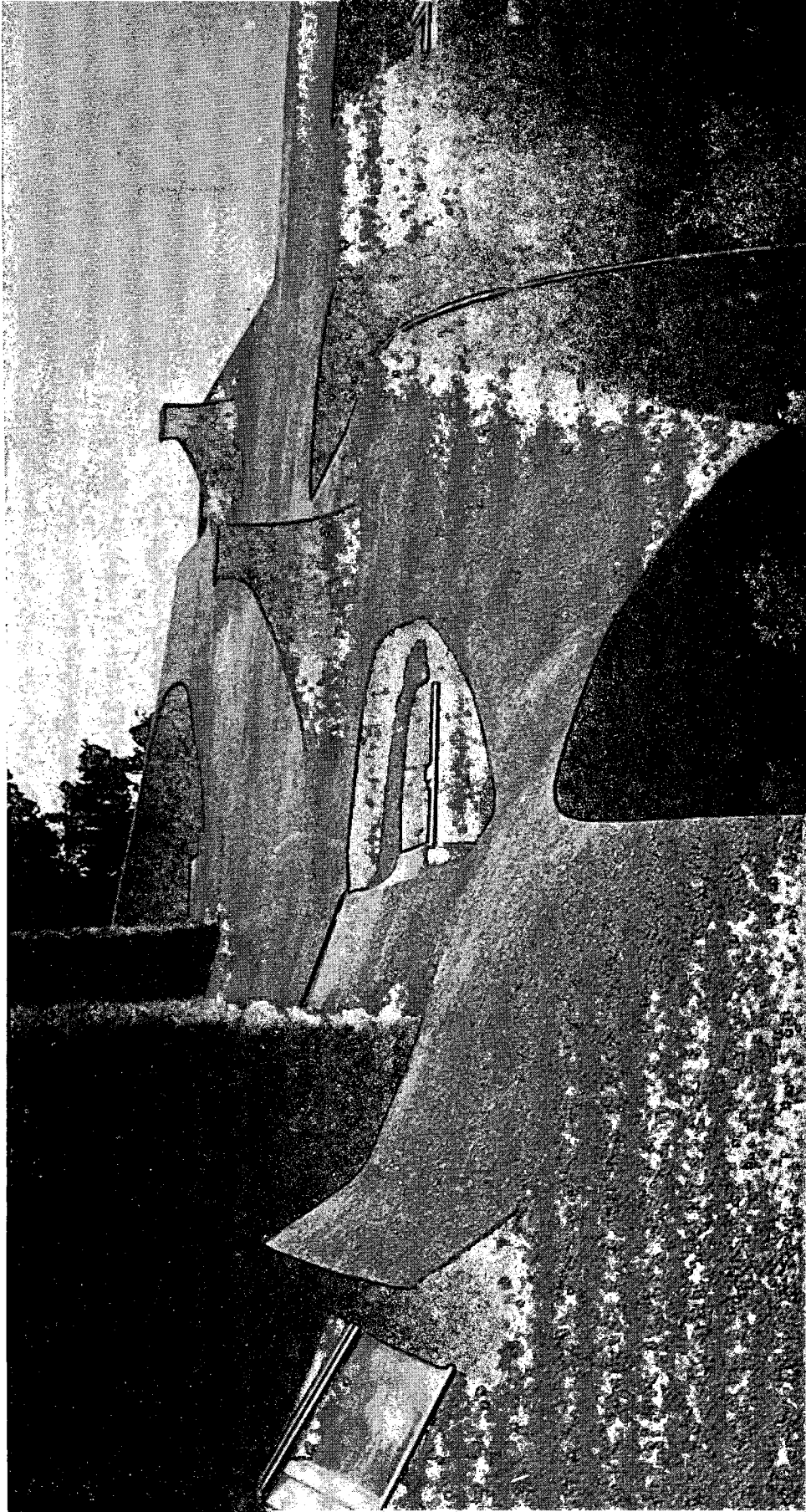
[28] Per quanto riguarda la nozione di spazio in architettura vedi B. Zevi, « Saper vedere l'architettura », Torino, 1972.

[29] Particolarmente evidenti appaiono i legami con il movimento neoplastico fondato da Theo Van Doesburg nel 1917 al quale aperirono tra gli altri Piet Mondrian per quanto riguarda la pittura e L. Mies Van der Rohe in architettura.

I suddetti registi ed i loro capaci scenografi [30] infatti, sebbene raffinati e sensibili artisti informati delle piú recenti esperienze architettoniche contemporanee, usando queste ultime in modo acritico e afunzionale e tralasciando di evidenziarne tramite la macchina da presa le particolarità spazio-figurative, dimostravano, loro malgrado, di non averle totalmente assimilate.
Nei film *L'inhumaine* (1923) e *Le vertige* (1927) di Marcel L'Herbier, ad esempio, le belle scenografie [31], esplicitamente ispirate al linguaggio neoplastico della scuola olandese di De Stijl ed in particolare ai disegni ed alle architetture di Rietveld [32], interpretavano le piú qualificate esperienze della "scuola" in modo superficiale e restrittivo riducendole a puri elementi decorativi per interni [33] o per ambientazioni di carattere "fanta-urbano" [34]. Non era la drammatica ricerca della scomposizione dello spazio architettonico in lastre bidimensionali che interessava gli scenografi di L'Herbier ma, piú semplicemente, la giustapposizione di elementi architettonici "moderni" per qualificare l'inquadratura. Questa concezione scenografica estetizzante, che era espressa dalla estenuante ricerca di raffinatezza delle scenografie dei film suddetti e che forse aveva raggiunto il culmine nelle scene di Cesare Silvagni per *Antoinette Sabrier* di Germaine Dulac (1928), trovava dopotutto in Francia una giustificazione negli ideali di purezza delle forme geometriche, degli spazi razionali e dei colori puri espressi dai contemporanei razionalismo architettonico e purismo pittorico. Cionondimeno in America, estranea ai suddetti orientamenti culturali in quanto costantemente legata alla concezione "organica" dell'architettura di F.L. Wright, tale ricerca estetizzante si faceva ugualmente strada anche se attraverso schemi essenzialmente piú "mondani" e commerciali. Tale esigenza di immagini raffinate veniva espressa anche negli Stati Uniti ma in modo piú superficiale sia in film che esaltavano il fasto della vita di Hollywood, descrivendo il lusso degli alberghi, dei teatri, degli appartamenti, sia per il rinnovato gusto per i film storici e per quelli di soggetto fantastico. Tra questi, particolarmente rimarchevole fu la scenografia creata da W. Cameron Menzies per *The Thief of Bagdad* di R. Walsh (1924) che, pur nella opinabile stilizzazione degli elementi linguistici dell'antica architettura islamica, raggiungeva effetti di alta qualità scenografica.

30 Ricordiamo in particolare: Mallet Stevens, Claude Autant-Lara, Alberto Cavalcanti, Fernand Léger.
31 Vedi in proposito Mallet Stevens, « Le décor modern au cinéma », Parigi, 1928.
32 Vedi in proposito, di Gerrit Thomas Rietveld, Casa Schroeder a Utrecht, 1924, riportata a pag. 83.
33 Vedi Mallet Stevens, op. cit., plateau n° 5, n° 6, n° 8. Se ne riportano due esempi a pag. 79 e a pag. 81.
34 Vedi Mallet Stevens, op. cit., plateau n° 16-17-18.

L'espressionismo scenografico di *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) di P. Leni...

... e l'espressionismo architettonico della torre Einstein a Potsdam (1924: Arch. E. Mendelsohn)

Un altissimo contributo all'evoluzione della scenografia cinematografica fu dato dalla scenografia dei film facenti capo alla corrente espressionistica tedesca. Una scenografia stimolante in quanto piú di altre direttamente partecipe dell'azione del film, che a sua volta non veniva inteso come momento di fredda riflessione culturale ma come dramma delle passioni umane, e che, tramite il suo stretto legame con l'architettura tedesca contemporanea, realizzava prima che in architettura [35] le fantasie spaziali espresse da Erich Mendelssohn nella torre Einstein [36], caposaldo dell'estetica architettonica espressionista.

L'Espressionismo, nato in un momento rivoluzionario per la Germania, « sembrava fondere la negazione delle tradizioni borghesi con la fede nella potenza dell'uomo che può modellare a sua volontà la natura e la società » [37]. Tale movimento artistico, che si opponeva tra l'altro all'impressionismo pittorico ed al naturalismo letterario, aveva assunto le forme piú primitive dell'arte aborigena e, mediante la rivista « Sturm », propugnava gli stessi ideali per tutti i campi artistici. Da qui un rapporto particolarmente stretto e dipendente tra le varie forme d'arte e in conseguenza anche tra cinema e scenografia e tra questa e l'architettura. Con l'espressionismo piú che mai la scena doveva rappresentare « la concretizzazione del dramma interiore dei personaggi », i quali, preferibilmente Maghi o Vampiri, dovevano necessariamente muoversi in un cosmo terrificante e sanguinario. Con tali presupposti la città, le strade, le piazze e tutto ciò che costituiva l'ambiente in cui si svolgevano gli episodi, non poteva certo obbedire a pacati criteri di armonia architettonica, di ritmiche sequenze di piani e di volumi. In *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) [38] la scenografia acquistava una particolare importanza poiché tendeva, coerentemente con la poetica espressionista, ad una « trasformazione perfetta degli oggetti materiali in elementi emotivi »[39]. I camini, i tetti, le pareti,

[35] Vedi in proposito la scenografia di *Doktor Mabuse* (1922) di Fritz Lang e quella di *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) di Paul Leni, quest'ultima riportata a pag. 88.
[36] Erich Mendelssohn (1887-1953) in questo strano edificio dalla non chiara funzione rappresentava, forse meglio che in qualsiasi sua altra costruzione, il senso drammatico della architettura espressionista. Questo si realizzava in uno spazio informale involucrato da mura paurosamente contorte di effetto fortemente plastico. Vedi in proposito la riproduzione a pag. 89.
[37] Vedi: S. Kracauer, « Cinema tedesco (1918-33) » trad. it., Milano, 1954, pag. 16-18 e G. Sadoul, op. cit., pag. 191-192.
[38] Il film di Robert Wiene, con scenografie di Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann, fu presentato al Marmor Haus di Berlino nel 1920 ed ebbe un enorme successo sí da diventare il «film piú ampiamente discusso del tempo »; da S. Kracauer, op. cit., pag. 88-89.
[39] Vedi: S. Kracauer, op. cit., pag. 85.

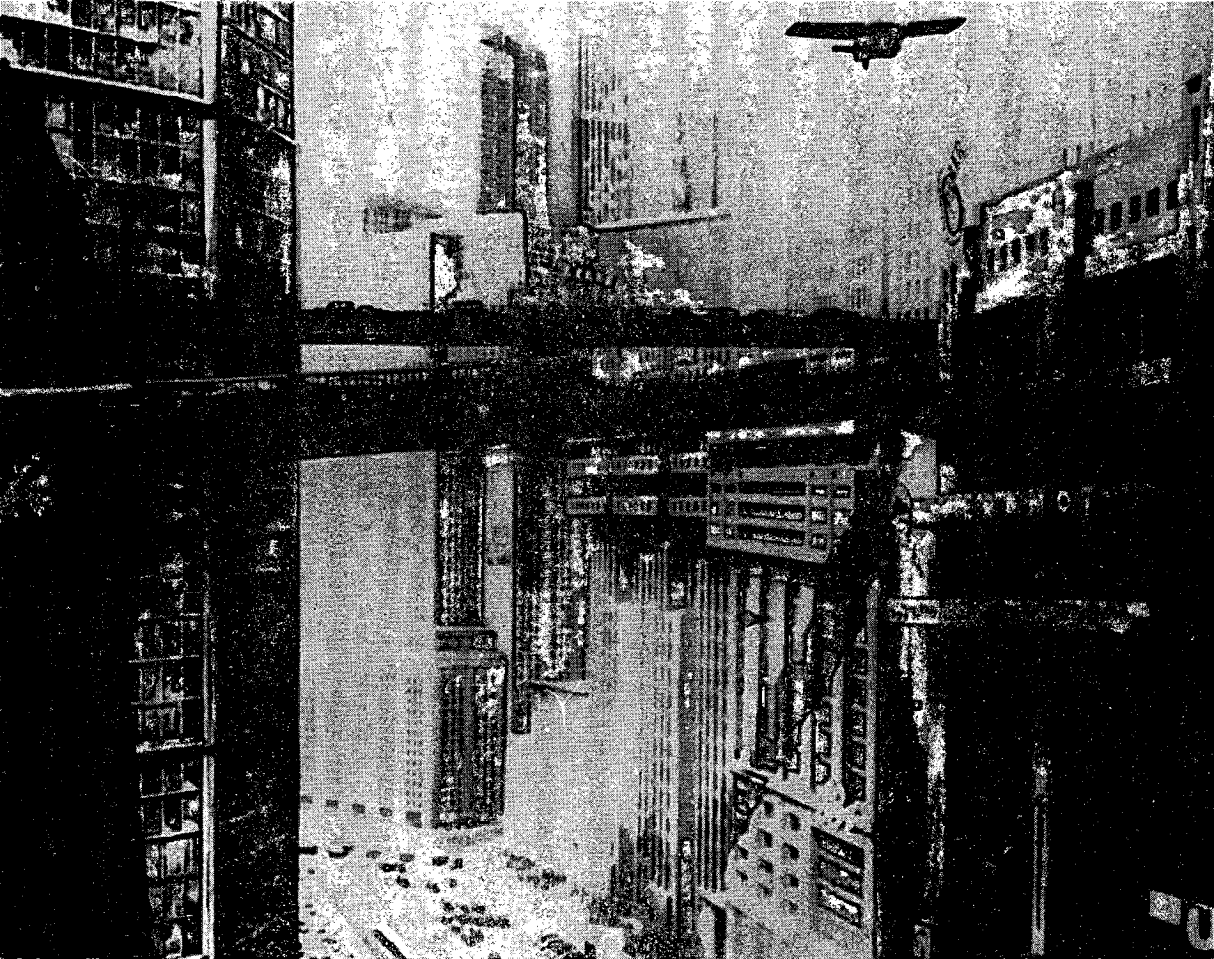
le finestre e persino gli alberi della città in cui si svolgeva l'azione acquistavano forme particolarissime, stimolanti e rappresentative. L'architettura scenica si faceva quindi "dramma" essa stessa; le pareti si incurvavano, i piani orizzontali si inclinavano, gli spiombi non conoscevano piú la perpendicolarità ed il giuoco delle luci, rafforzato da ombre dipinte, contribuiva a creare un'atmosfera altamente suggestiva.

L'uso di dipingere addirittura le ombre sulle scene, tipico nel teatro ma piuttosto insolito nel cinema, se da un lato aveva modo di dare un grande contributo all'uso poetico della luce, esprimeva anche, sinteticamente, la concezione scenotecnica del cinema tedesco di quegli anni. Questa, che consisteva principalmente nel realizzare scenari totalmente in interni, ebbe il suo capolavoro nella sapiente realizzazione scenica del film *Metropolis* di Fritz Lang (1925) che, sebbene opinabile nell'argomento, opera di Thea von Harbou, basato sulla contrapposizione tra una "razza superiore" che abitava in una fantastica e ricchissima città sfruttando una "razza inferiore" destinata a vivere e lavorare nelle viscere della terra, raggiungeva risultati di alta qualità sul piano della resa scenografica.

Le scene della "città superiore", suggerite forse a Lang dallo scintillio delle luci di New York allorché vi si giungeva in nave [40], mostravano una stretta dipendenza dagli esuberanti disegni di città future elaborati, molti anni addietro, dal futurista A. Sant'Elia. Per rappresentare gli altissimi edifici che, attraversati da autostrade e "percorsi attrezzati" a piú livelli, affascinano per fantasia creatrice e tecnica d'esecuzione ancor oggi, la scenografia, coerentemente con il sistema di esecuzione in interni tipico della cinematografia espressionista, si avvaleva del cosiddetto "effetto Shüfftan" [41], l'ingegnoso sistema di specchi che permette di sostituire modellini a gigantesche strutture, con una perfetta corrispondenza tra modellini e parti realizzate a grandezza naturale.

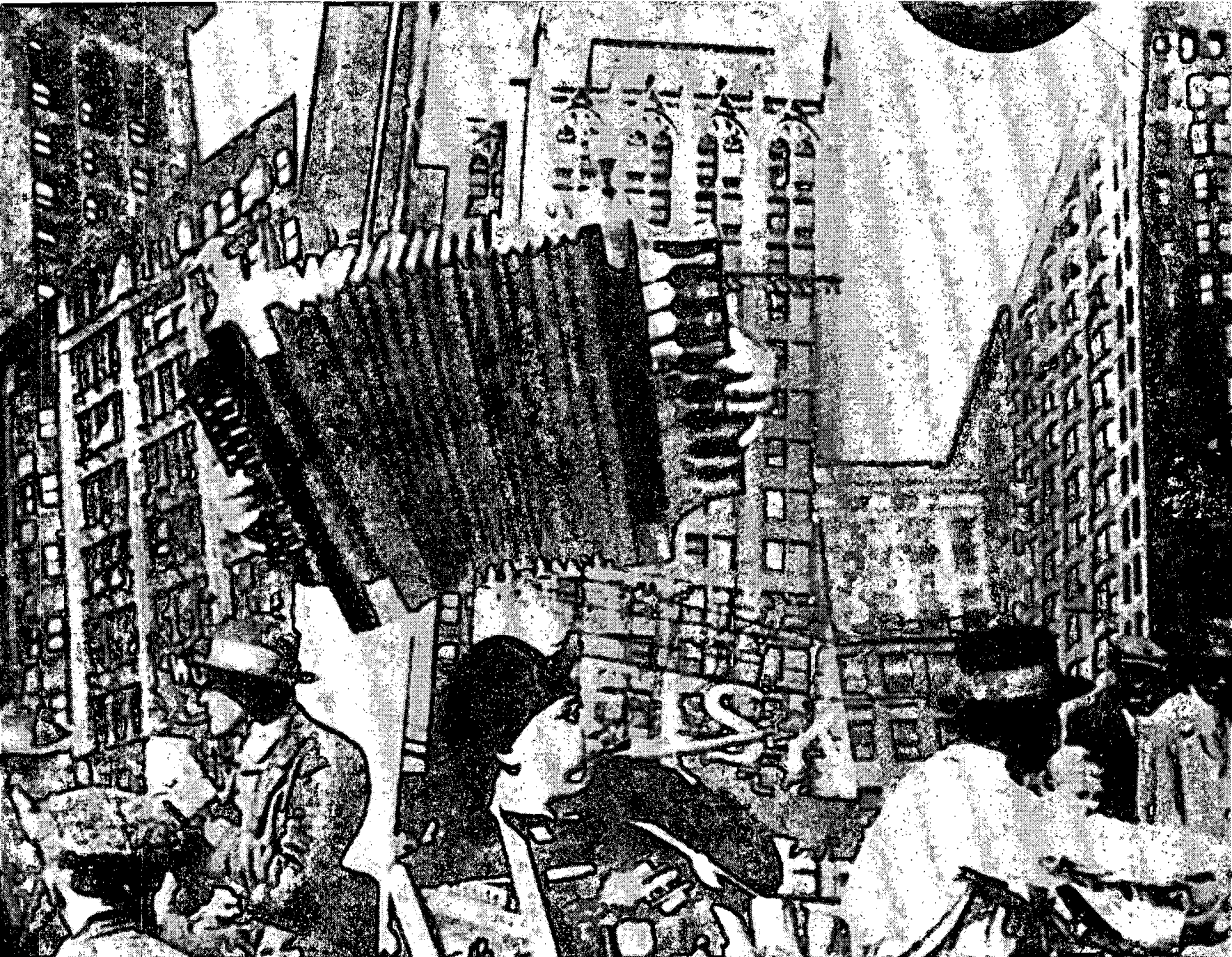
Se perciò la scenografia espressionista "scardinava" alcuni tabú formali dell'architettura riconquistando uno spazio totale, non geometrizzato, la sua realizzazione tecnica, imponendo la ricostruzione in interni, la manteneva su posizioni "teatrali" e le toglieva gran parte della sua forza. Ciò avvalorava inoltre le critiche che le venivano mosse soprattutto da parte del regista simbolista Jean Cocteau, il quale rimproverava alla cinematografia espressionista

[40] Vedi: S. Kracauer, op. cit., pag. 185.

[41] Per quanto riguarda il meccanismo di funzionamento dell'effetto Shüfftan, vedi: F. Pasinetti, *Dizionario tecnico*, in « Filmlexikon », Milano, 1948, alla voce « Trucchi ed effetti speciali », p. 191.

Composizione di una città: *Metropolis* (1926) di F. Lang

un troppo accentuato interesse per la scenografia la quale, se pur dissacratoria, era intesa a suo avviso in modo ancora troppo statico [42] e avrebbe condotto al progressivo annullamento della creatività del montaggio cinematografico.

Contemporaneamente alla scuola impressionista francese ed a quella espressionista tedesca, ma diversamente da esse, si erano realizzati a Parigi e a Berlino, capitali delle avanguardie culturali, film a carattere documentario. Questi, trascrivendo le immagini urbane reali delle suddette città, denunciavano implicitamente la loro opposizione alla ricostruzione illusoria in interni propugnando il ritorno del film e della sua scenografia a quella concezione realistica che, nata con Lumière, da troppo tempo ormai era stata abbandonata. Questo tipo di film critico della realtà urbana si concretizzò principalmente in due importanti realizzazioni: *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti, interamente giuocato sulla

[42] Si esprimeva in proposito Jean Cocteau: « E' un errore fotografare scenografie sorprendenti invece di suscitare la sorpresa mediante l'obiettivo »; da R. Gubern, op. cit., pag. 230.

Scomposizione di una città: *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (1927) di W. Ruttmann

poetica visuale delle strade e delle piazze di Parigi, e *Berlin, die Symphonie der Großstadt* (1927) di Walter Ruttman, serie di collages fotografici su Berlino che mettevano in relazione i diversi quartieri della città alla stessa ora in modo da formare un ricco caleidoscopio di immagini urbane. Le suddette esperienze cinematografiche segnarono un notevole passo avanti nell'analisi della città in quella direzione "didattico-illustrativa della realtà architettonica", ma poterono avere positivi risvolti soltanto molti anni piú tardi in film come l'inglese *Fires Were Started* (1943) di Humphrey Jennings, che esprimeva con validissime immagini l'orribile realtà del tessuto urbano di Londra devastato dai bombardamenti, e subito dopo la guerra, con il film americano *The House on the 92nd Street* di Henry Hathaway che riprendeva la spazialità urbana di New York dall'interno di un furgone dotato di lastre trasparenti, oltre che con le riprese "naturali" che furono una caratteristica del neorealismo italiano.

Prima di allora infatti, e piú precisamente tra gli anni '30 e '40, la cinematografia aveva dovuto rivolgere tutte le proprie atten-

zioni alla grande scoperta che aveva rivoluzionato la sua stessa essenza: l'invenzione del sonoro. Questa [43], dal momento che metteva in discussione tutta la vecchia organizzazione del film, comportava nella produzione cinematografica dei cambiamenti che, almeno agli inizi negativi, si ripercossero anche sulla scenografia. Come era del resto naturale infatti, durante i primi anni del sonoro tutto l'interesse del pubblico si era concentrato sui suoni causando cosí uno scadimento seppure momentaneo del valore dell'immagine. Ad esso si era accompagnato, a causa degli interessi commerciali dei produttori che preferivano investire il loro denaro in film di carattere musicale, un diverso modo di intendere la scenografia. Questa si era trovata cosí costretta piú di una volta a cedere il passo alla coreografia che, mediante straordinari intrecci di centinaia di ballerine [44], esplicava un enorme valore di commento alle colonne sonore.

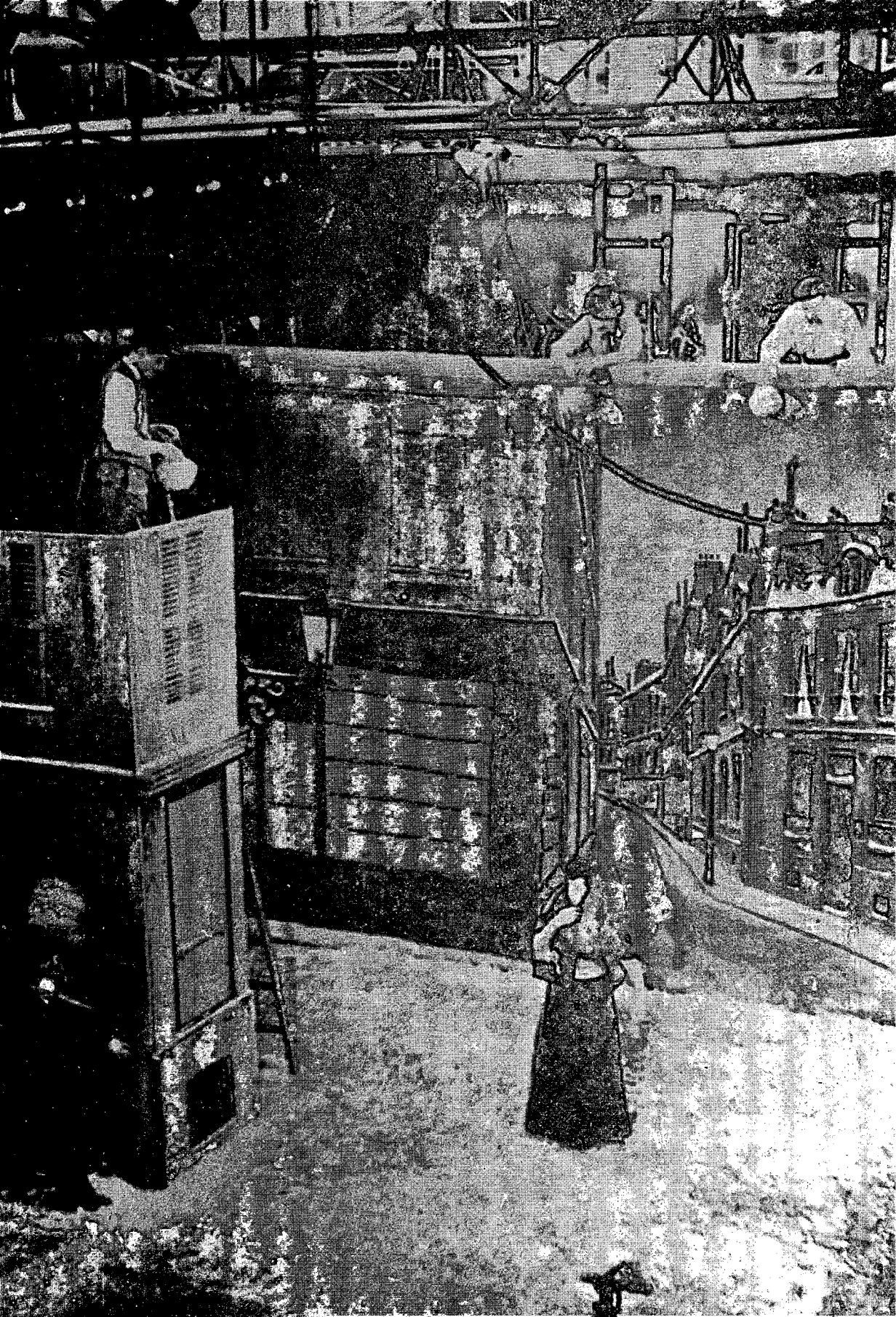
Quando finalmente la scenografia, intendendo questa soprattutto nel significato che maggiormente le compete e cioè quello di architettura scenica, tornò ad acquistare importanza nel film, essa dovette essere realizzata nuovamente in interni per soddisfare ad imprescindibili esigenze di registrazione sonora [45] e perdendo tutto quello che era riuscito a conquistare con i film documentari delle avanguardie tedesche e francesi. La prassi di esecuzione scenotecnica instaurata dai film espressionisti, che era stata osteggiata e criticata da molti in quanto acuiva il divario tra realtà e cinematografia, tornava quindi ad imporsi come necessità vitale. Le pur splendide scenografie create nel 1930 da Lazare Meerson, ex discepolo di Cavalcanti, per *Sous les toits de Paris* di René Clair e quelle realizzate da Alexandre Trauner per *Le jour se lève* (1938) di Marcel Carné, nonché quelle, piú tarde, dovute ancora ad Alexandre Trauner in collaborazione con Léon Barsacq per *Les enfants du paradis* (1945) di Marcel Carné ricostruivano negli studi in modo fedele e scientifico i bellissimi spazi urbani del, pur esistente e vivo, quartiere di Mont Martre.

Soltanto con il neorealismo italiano dell'immediato dopoguerra l'esigenza di verità, che si è costantemente alternata nel cinema ad altri antitetici orientamenti, ebbe modo di estrinsecarsi in modo

[43] La nascita del sonoro viene fatta comunemente coincidere con il film *The Jazz Singer* (1927) di Alan Crosland.

[44] Il capolavoro del genere può considerarsi *42nd Street* (1933) di Lloyd Bacon, con coreografie di B. Berkeley.

[45] Questi erano dati, soprattutto prima della invenzione della giraffa con la quale si poté sganciare la registrazione dei suoni da quella delle immagini, dalle pesanti apparecchiature per la registrazione che impedivano la mobilità della macchina da presa.

Scenografia dell'illusione:
Les enfants du Paradis (1945) di M. Carné →

completo raggiungendo, anche in scenografia, momenti particolarmente felici. In questi film si manifestava, in voluta opposizione alla retorica fascista, l'interesse per quei temi legati alla realtà quotidiana la cui trattazione, operata dapprima da L. Visconti e poi da R. Rossellini e V. De Sica, era alla base di una nuova esigenza di cultura.

La volontà di oggettivazione documentaria che, diversamente dalle precitate realizzazioni delle avanguardie culturali degli anni '20, era legata anche e soprattutto all'attenzione per l'uomo visto in relazione ai suoi drammi sociali e l'esigenza della massima autenticità nella trattazione, imposero alla quasi totalità [46] dei film neorealisti l'abbandono dei teatri di posa ed il conseguente ricorso alle riprese dal vero con scenari naturali ed assenza di trucchi ed artifici. Nulla perciò di piú diverso in tali scenografie dalla calligrafica eleganza delle pur belle, ma fantastiche e prive di qualsiasi connotazione reale, scenografie di film come *La corona di ferro* (1940) di Alessandro Blasetti con scene di Virgilio Marchi, pienamente rispondente all'etica del film fascista.

Il neorealismo, estremamente positivo in quanto segnava il ritorno alla primitiva concezione prettamente cinematografica di trascrizione del reale, facendo piazza pulita di ogni retaggio di stampo teatrale, comunicava il suo interesse per l'uomo ed i suoi drammi mediante toccanti immagini emotive. Ad esse, però, non sempre corrispondeva in scenografia un altrettanto approfondito studio dell'ambiente inteso non come notazione di determinati luoghi che fanno da commento allo stato d'animo dei personaggi od ai tragici fatti che in essi si svolgono, ma come indagine profonda della realtà spaziale urbana. Questa infatti ha tuttavia una sua specifica identità meritevole di essere comunicata al pubblico indipendentemente dai risvolti etici, morali, sociali, politici, psicologici o sentimentali di cui può arricchirsi in relazione agli eventi che in essa si svolgono.

Il messaggio che il neorealismo italiano ha lasciato e che purtroppo non è poi sempre stato assimilato in scenografia, va dunque raccolto ed ampliato in modo da poter conseguire, tramite il massimo sfruttamento delle proprietà del cinema, il totale coinvolgimento dello spettatore nell'esperienza spazio-visuale dei personaggi che agiscono nel film in ottemperanza a quella esigenza di

[46] Anche questa teoria ha avuto le sue eccezioni: nel film *Umberto D* (1952) di Vittorio De Sica ad esempio, l'esigenza " realista " non è riuscita a far sí che si girasse il film all'interno di un autentico appartamento di un caseggiato popolare, cosa che sarebbe stata senz'altro piú coerente con gli assunti neorealisti, e si è preferito ricorrere alla ricostruzione in teatro di posa. Vedi in proposito: V. Marchi, « Note sulla scenografia », Roma, 1966, tav. 3.

verità, intesa naturalmente come interpretazione poetica della realtà, che è alla base dell'esperienza cinematografica ma che, nelle alterne vicende della storia del cinema e attraverso il succedersi delle varie stagioni, scuole, movimenti o semplici mode, ha finito per essere troppo spesso e per troppo tempo sacrificata.

Scenografia della realtà: *Roma, città aperta* (1945) di R. Rossellini

CANNES 1979 - I: EPOS, APOCALISSE E OLEOGRAFIA

Giannalberto Bendazzi

A Cannes si può venire con animo diverso e assolvendo compiti diversi: ci si può occupare di cronaca o di giudizio sulle opere o di colore, si può cercare la nuova promessa della regía mondiale o la cinematografia emergente, si possono porre meditate diagnosi (ribaltabili l'anno dopo) sullo stato di salute dell'industria e dell'arte del film. Si può cioè venire al festival e prenderne una parte. Forse perché non si può prendere tutto. La vera essenza del festival di Cannes, cosí come si è concretizzata negli ultimi anni, è quella della grande abbuffata: dell'abbuffata a dismisura d'uomo, del tutto per tutti, del buco nero dell'universo della celluloide. Tutti i giorni e tutto il giorno, in concorso e fuori concorso, dans le festival e hors du festival, nelle decine di sale e salette dall'attrezzatura tecnica irreprensibile, si proietta dalle otto e trenta del mattino alle due e trenta del mattino successivo.
Ci si abboffa dunque di pellicola dal 10 al 24 maggio. I tentativi di ridurre questo irrefrenabile continuum a misure discrete arrivano in sede di resoconto: si tenta allora di discutere la legittimità dei premi assegnati, di riferire della qualità dell'una o dell'altra sezione, di distinguere fra i vincitori effettivi e quelli morali ("fuori concorso": di fatto, nella sezione principale, ben sette su ventotto). Ma questo metodo non mi sembra qui legittimo: preferisco avanzare, nel ripercorrere la memoria di Cannes, con lo stesso criterio magmatico con cui i film mi sono giunti; nella speranza che ne derivi un minimo del sapore del festival.

Apocalypse Now
di F. Coppola
(U.S.A.)

Apocalypse Now è stato, nel bene e nel male, il film eponimo. Quali che siano i giudizi a freddo (e troppi ne sono stati dati per sovrapporvi anche il mio) certo l'impressione a caldo è stata unica. Grazie allo schermo gigante e al Dolby stereo, il film si è presentato già come un "trip", come un incubo coinvolgente la persona stessa dello spettatore, che come un "film" tradizionale. *Apocalypse Now* mi è parso, se proiet-

tato in queste condizioni ottimali, un fatto tecnicamente e linguisticamente diverso e piú avanzato.
L'impatto è stato forte per gli spettatori di tutti i ranghi,, e alla conferenza stampa (affollatissima) s'è avuta la conferma che lo era stato anche per il regista: Coppola ha parlato del film con una tensione e un'emozione singolari, testimoniando un'estrema sincerità creativa (« io ho fatto il film e il film ha fatto me »). L'ultima nota di cronaca: la versione presentata in concorso si concludeva con la "successione" di Willard, il regicida, a Kurtz, il re. Coppola ha presentato poi alla stampa una versione avente per finale il ritorno a casa di Willard, asserendo di essere ancora incerto su quale considerare definitiva. Del terzo finale poi inserito (Williard ritorna, e il villaggio viene bombardato), non una parola.

Days of Heaven
di T. Malick
(U.S.A.)

Anche *Days of Heaven*, di Terrence Malick, cambia faccia se è proiettato su schermo gigante e con il Dolby stereo (annotazione generale ed elementare, ma che spesso viene dimenticata). Dipinge ad un tempo la grandezza degli spazi americani, la forza della natura e la passione degli umani. E' un film di respiro epico, e anche i personaggi sono epici: descritti nel loro divenire, sulle ascisse e sulle ordinate di passioni maestre come la libertà, l'amore e il potere. *Days of Heaven* è anche ampolloso e formalistico, in piú occasioni: rischio e difetto inevitabili per un tale progetto.
Con lo schermo gigante tuttavia l'estetizzantissima fotografia di Nestor Almendros perde quel tanto di autocompiacimento che si rileva sullo schermo normale, e si amalgama bene con gli altri elementi. Sempre in tema di cinema americano: se Coppola e Mallick si sono generosamente misurati con il grandioso, James Bridges e Martin Ritt hanno fatto due film rigorosamente tradizionali. Il primo, con *The China Syndrome*, ha riproposto lo "spettacolo impegnato a sinistra" di tante pellicole hollywoodiane del primo trentennio del sonoro. Tensione, thrilling, "presa di coscienza", i buoni di qua e i cattivi di là, la conclusione volutamente amarognola che innesca la vigilanza democratica dello spettatore. La regía non entusiasma, ma Jack Lemmon e Jane Fonda sí: cosí il fumetto viene digerito. Quanto a Martin Ritt, regista ancora una volta dalla mano greve e dallo schematismo ideologico grossolano, eccolo ripetere con *Norma Rae* il film d'agitazione all'americana, quale già sembrava vecchio un quarto di secolo fa. Detto tutto il male possibile di questo grigio mummificatore, va detto tutto il bene possibile dell'attrice protagonista Sally Field, che grida, salta, si scalmana, insomma infonde al film tutta la vita e la grinta che lo pervadono e lo rendono visibile.

The China Syndrome
di J. Bridges
(U.S.A.)

Norma Rae
di M. Ritt
(U.S.A.)

Se Ritt sembra vecchio, Huston è vecchio ma non lo sembra. *Wise Blood*, proiettato come "hommage", è un film fresco, dallo stile semplice, asciutto e nitidissimo, profondamente hustoniano nella mescolanza di tragedia e di ironia, di pietà e di asprezza. Huston l'ha tratto da un testo di Flannery O'Connor, una scrittrice sudista morta trentanovenne una ventina d'anni fa: e il testo è ricco di fascino, di umori allucinati e di quella civiltà del Sud che gli europei conoscono essenzial-

Wise Blood
di J. Huston
(U.S.A.-
Germania Occ.)

mente attraverso Faulkner e piú indietro Poe, e che è uno dei nuclei piú palpitanti e meno scandagliati della storia dell'homo americanus.

Lo stesso giorno di *Wise Blood* sono stati proiettati *Los sobrevivientes*, cubano, di Thomàs Gutiérrez Alea, e *The Europeans*, britannico, di James Ivory.

Los sobrevivientes di T.G. Allea (Cuba)

Il primo è una commedia con cadenze macabre, mal riuscita sia sul registro comico sia su quello macabro. Alla vittoria di Fidel Castro, una grande famiglia di nobili cubani si barrica nella fastosa villa avita e si chiude al mondo: di mano in mano gli odi reciproci e i pregiudizi di classe la portano all'estinzione. Verbosa, lenta (due ore e mezzo) spesso superfciale e goliardica, la commedia acquista un po' di quota solo quando gioca sul lugubre. Non si capisce poi che senso abbia prendersela con i rimasugli dell'aristocrazia colonizzatrice, dopo vent'anni di rivoluzione castrista, e comunque nel mondo moderno.

The Europeans di J. Ivory (Gran Bretagna)

Anche *The Europeans* è un film sostanzialmente superfluo, che sembra, piú che l'illustrazione, la decorazione del romanzo di Henry James che si picca di mettere sullo schermo, James Ivory si dà tutto alle bellurie della fotografia (di Larry Pizer), lasciando i personaggi in balía di loro stessi. Il che, all'interno della logica di un romanzo ottocentesco, è poco meno che assurdo.

In questa storia di una baronessa fascinosa che viene in visita ai parenti americani in cerca di sistemazione economica, manca l'atmosfera, manca il dissidio dei caratteri, mancano le motivazioni psicologiche: è solo filmata la presenza degli attori davanti alla macchina da presa, ed è registrato il dialogo con cui tentano volonterosamente di rendersi credibili. « Avevamo immaginato il film come un'elegia per un'America magnifica e forse scomparsa da tempo » ha dichiarato Ivory, « in cui esseri rimanevano fedeli ai loro impegni reciproci e ai loro princìpî, e dicevano la verità ». Ivory, americano dalla carriera colma di film girati in India o in Gran Bretagna (e *The Europeans* e prodotto da un indiano, Ismail Merchant, sceneggiato da un'indiana, Ruth Prawer Ihabavala, e finanziato con fondi britannici), ha sicuramente tentato di percorrere il sentiero della memoria nostalgica per la sua patria com'era: frugale, bigotta, moralista, onesta, non industrializzata, ricca, amante dei prati e dei viali alberati. E' l'unico aspetto saliente, ed è un peccato che sia oleografico. Quanto al resto, dice Ivory che « ora che il film è finito, la mia simpatia va paradossalmente piú alla baronessa senza troppi scrupoli che agli scrupolosi americani »: ma la partenza della baronessa, che avrebbe dovuto avere un tono vagamente cechoviano, di elegia delle cose non dette e non potute, in cui avrebbe dovuto campeggiare proprio la figura di lei, è piú che altro la dimostrazione di un montaggio troppo lento.

Victoria di Bo Widerberg (Svezia-Germania Occ.)

Freddo e oleografico anche *Victoria*, maldestro scivolone del rispettabile Bo Widerberg. Lei è nobile intelligente e malata, lui è plebeo poeta e farà carriera. Si amano fin da bambini ma il censo li divide; poi a dividerli pensano le convenzioni (siamo nel secolo scorso, nella pro-

testante e contegnosa Norvegia). Widerberg pensava verosimilmente di rifare *Elvira Madigan*, richiamando Vermeer e Gainsborough e addirittura rifacendo, in un'inquadratura, il celebre *Il bacio*; ma tutto questo citar pittori non ha fatto che rendere ancora piú esteriore la sua regía, mentre gli attori (al di sotto della sufficienza) porgono fiocamente il loro dialogo da palcoscenico in un inglese spurio (gli attori essendo tedeschi e svedesi). Il dramma insomma resta là, enunciato ma mai comunicato.

Bez Znieczulenia di A. Wajda (Polonia)

La situazione è invece opposta in *Bez znieczulenia* (t.l.: Senza anestesia) di Andrzej Wajda. Il tema è rovente, e il regista lo "sente": l'intellettuale che cade in disgrazia e viene stritolato dalla logica del sistema (in questo caso, quello comunista polacco), non meno che dai suoi problemi privati (la moglie innamorata di un altro). Ma ciò che pare adeguato è lo stile: da qualche tempo Wajda si esprime con inquadrature "casual", con una scrittura da réportage televisivo, come se pensasse di rubare la verità degli attori ricorrendoli con la macchina a mano (proprio lui, che in *Cenere e diamanti* aveva dato una dimostrazione di ricerca formale wellesiano-barocca!). Ebbene, il tema pare ridimensionato dalla formula stilistica; il detto pare smozzicato e impoverito dalla fretta e dalla noncuranza del dire (anche se, a eccezione, va citata la sequenza del processo di divorzio, memorabile brano di cinema). Il film non è privo di ambiguità, e tutti i personaggi sono ambigui. Wajda del resto non è mai stato alieno dalle ambiguità e forse proprio queste gli hanno garantito la continuità della carriera e la tematica "liberal". In questo giornalista in disgrazia egli dipinge certo se stesso, ma non disdegna i colori aspri e piú d'una piega del personaggio è negativa e meschina. Ma si ha anche l'impressione che molto sia alluso, che non manchnio i sottintesi e le morsicature di lingua.

My Brilliant Career di G. Armstrong (Australia)

My Brilliant Career, dell'australiana Gill Armstrong (una trentenne col volto da bambola di porcellana e lo sguardo duro) è al cento per cento un film femminile: la produzione è dovuta a Margaret Fink, la sceneggiatura a Aleanor Witcombe, mentre la protagonista (la fresca Judy Davis) impersona una scrittrice australiana che fu un'antesignana del movimento di emancipazione femminile, Miles Franklin. *My Brilliant Career* è la versione filmica del romanzo omonimo che la Franklin scrisse a sedici anni, al torno del secolo, e che le creò fastidi con la famiglia e un destino vagabondo (andò in America e poi in Gran Bretagna, per tornare in Australia e morirvi ignorata); come si vede, la sua carriera non fu brillante, come del resto ella stessa prevedeva apponendo quel titolo con voluta autoironia). Alla conferenza stampa Gill Armstrong ha dichiarato di non credere che ci sia uno stile "femminile" di regía: purtroppo non c'è nemmeno molta originalità nel *suo* stile. Il film è corretto, di buon gusto, serio e pulito, ben recitato e ben fotografato: è un buonissimo prodotto di confezione, docilmente

inserito nella tradizione. Non si avverte la mano dell'autrice, solo quella della brava professionista.

Woyzeck
di W. Herzog
(Germania Occ.)

Un lavoro di professione è sembrato anche il *Woyzeck* di Werner Herzog, e questo è singolare, dal momento che viene da un regista che non ha mai dubitato un istante di essere "autore". C'è da stupirsi che Herzog abbia scelto di misurarsi con un grande come Büchner, di fronte al quale, come lui stesso ha dichiarato in una conferenza stampa, la sua personalità genuina e originale si inchina. E' un fatto che questo *Woyzeck* è herzoghiano nell'aspetto, ma lo è scarsamente nei contenuti: lo spirito di mistero e la febbre di conoscenza che lo caratterizzano paiono annullati, cedendo il passo a una grande pantomima tragica, in cui domina il senso del dolore dell'individuo. Il film, come ha rilevato lo stesso regista, è senza cielo. I pochi scorci in cui questo compare hanno una tonalità biancastra e malsana, le scene d'interno hanno una tonalità giallastra e malsana, gli spazi sono angusti, la luce è cruda sui volti (chi sa di fotografia resterà esterrefatto di fronte alla "brutta" illuminazione di Jörg Schmidt-Reitwein; cosí brutta da non poter essere che voluta. Una scelta espressiva discutibile, peraltro). Notevole certo il finale, con quella lunghissima pugnalata al rallentatore, ottima la scelta di Klauss Kinski, il cui volto mostruoso è quasi a prima vista un "correlativo oggettivo" della disperazione e del male di vivere. Ma il film globalmente non convince, e fa pensare soprattutto, come si diceva, a una corretta prestazione di mise en scène.

Die Blechtrommel/
Le tambour
di V. Schlöndorff
(Germania Occ.-Francia)

Altro "metteur en scène" è Volker Schlöndorff, che questa volta si appoggia su Günther Grass per *Die Blechtrommel* (Il tamburo di latta). Schlöndorff è bravo, preciso, non manca di inventiva nel tradurre la parola in immagine. Ha trovato in David Bennent un bambino straordinario per la parte del piccolo tamburino che non vuole crescere, con una faccia singolarmente grottesca nella sua normalità. Inoltre è interessante la maniera in cui ha giocato sul disgustoso in tanti piccoli e grandi particolari, per costituire un tono originale e insieme fedele allo spirito del romanzo. Infine, è da antologia la sequenza dell'arrivo dell'inviato di Hitler a Danzica, e della festa in suo onore che va a monte perché il piccolo tamburino, con il suo strumento, fa sbagliar musica all'orchestra e la marzialissima adunata finisce in un valzer (Il bel Danubio blu) collettivo. Nonostante questo, il film non scaccia l'impressione di grevità e di premeditazione faticosa di tutto il suo impianto e di ogni sua inquadratura. Il romanzo era evidentemente troppo ricco, troppo possente e articolato, perché fosse possibile farne una felice opera cinematografica. Ma *Die Blechtrommel* ha un futuro fatto di sostenitori entusiasti, che verosimilmente si scontreranno con denigratori altrettanto vivaci. Tale è l'aria fiutata tra gli addetti ai lavori festivalieri.

Manhattan
di W. Allen
(U.S.A.)

Manhattan è parso il lavoro migliore fra quanti formano l'ormai abbondante filmografia di Woody Allen, che è senza dubbio giunto, dopo lungo apprendistato, alla maturità espressiva. Il film è magistralmente

girato, in un bianco e nero di alta classe (la fotografia è dell'ottimo Gordon Willis) e con inquadrature fluide e ariose in cui i personaggi si muovono con disinvoltura, uscendone e rientrandovi, spesso parlando fuori campo.
Allen abbandona qui definitivamente il metro comico, e pur non rinunciando a battute fulminanti (i suoi famosi one-liners) costruisce una commedia-dramma su Manhattan e i suoi abitanti, sulle agrodolci schermaglie di sentimenti, di insoddisfazioni, di ricatti morali reciproci. E' il ritratto di un gruppo, di una classe, di una persona (il protagonista) e della maniera in cui costoro filtrano la vita e la cultura, mescolando (nei due elenchi delle "cose per cui vale la pena di vivere" e degli "autori sopravvalutati" formulati rispettivamente dal protagonista e dalla sua bella) le tipiche eterogeneità americane: Joe di Maggio e Mozart, Mahler e Mailer. Il tutto incastonato vividamente in un paesaggio visivo-sonoro: i luoghi di questa capitale del mondo fiorita di grattacieli, e la musica del suo George Gershwin. (Va detto, a mo' di nota, che la versione originale inglese, con sonoro in presa diretta e con la voce originale di Allen, ha un sapore e un vigore ben diversi rispetto a quella doppiata).

Tra i film eterodossi, si sono visti sulla Croisette *Arthur Rubinstein: mes cents premières années*, di François Reichenbach, documentario sul grande musicista, e *I dieci diritti del bambino*, produzione UNICEF, per l'anno internazionale del fanciullo. Né l'uno né l'altro hanno scosso i festivalieri, tutti tesi a visionare film di maggiore risonanza pubblica (o presso il pubblico).

Magyar Rapszodia- Allegro Barbaro di M. Jancsó (Ungheria)

Il venerabile Miklós Jancsó ha presentato *Magyar Rapszodia - Allegro Barbaro*, scritto dal suo vecchio amico Gyula Hernádi, fotografato dall'altro suo vecchio amico János Kende, e girato, primo dopo lunghi anni di permanenza all'estero e segnatamente in Italia, nella nativa Ungheria. Diviso in due parti (la prima di 101 minuti, la seconda di 74), il film vuol essere un grande affresco della storia d'Ungheria dagli inizi del secolo: vi si narra di una famiglia di proprietari terrieri e dei suoi destini attraverso i rivolgimenti politici, storici e sociali. Protagonista è un giovane ufficiale degli ussari, che dapprima uccide un capo dei contadini ribelli, poi diventa addirittura uno dei capi della controrivoluzione che soffoca la Repubblica dei consigli del 1919, infine prende le parti dei poveri. Il film segue la falsariga ben nota della "Jancso way of filming": balletti, canzoni, narrazione allusiva, metafore; e poi immagini al limite (e qui, oltre il limite) dell'estetismo. Il film non soddisfa: procede stentatamente, aggrovigliato nel gelo della sua teatralità, e sembra confezionato con i cascami dei film precedenti. Prima Jancsó aveva una sfida linguistica (il piano-sequenza) che l'obbligava a un rigore, a una concisione di racconto. Liberatosi, in quest'occasione, del piano-sequenza, il regista cade nello stagno dei suoi moduli: i soldati, le donne nude, i cavalli, le danze si affollano inanemente.

Siberiada
di A. Michalkóv-Končalovskij
(U.R.S.S.)

Siberiada, di Andrej Michalkóv-Končalovskij, dura tre ore e mezzo ed è un affresco epico (quanto epos, a questo festival!) della lontana, gelata, sconfinata terra sovietica. Anche questo film copre il periodo di tutto il secolo, e anche questo film racconta storie emblematiche di famiglie; prima della rivoluzione, durante la rivoluzione, dopo la rivoluzione, con le trivelle per trovare il petrolio, e via cosí. Ambizioso, è un film che non soddisfa le sue ambizioni; volendo essere epico, è un film che troppo spesso si risolve in echi e in drammi personali. Ma sarebbe sbagliato liquidarlo brevemente come un peccato di presunzione dei suoi autori, perché non mancano brani di forte tenuta, e a dispetto dei suoi squilibri lascia una sensazione globalmente non sfavorevole. E' da rivedere. Per il pubblico occidentale appare insopportabilmente lungo, ma il regista replica che per i sovietici diverso è il modo di concepire il cinema, e ricorda le oltre seimila lettere (!) da lui ricevute da parte degli spettatori del suo lavoro precedente, *La romanza degli innamorati:* « Che cosa rappresentano tre ore e mezzo di proiezione, quando sappiamo che passeremo magari tutta la notte a scrivere al regista per discutere il suo film? ».

Okupacija U 26 Slika
di L. Zafranovic
(Jugoslavia)

Okupacija u 26 slika (t.l.: L'occupazione in 26 immagini) dello jugoslavo Lordan Zafranovic racconta, appunto in 26 inquadrature, l'occupazione di Dubrovnik (Ragusa) da parte delle truppe italiane e tedesche durante la seconda guerra mondiale, e la violenza scatenata nella città dai collaborazionisti (i cinque minuti di film che descrivono un massacro in un autobus sono probabilmente il record della violenza cinematografica fino a oggi). Il film ha profondamente diviso gli addetti ai lavori: da una parte innamorati, dall'altra spregiatori, e in mezzo una quantità di assolutamente indifferenti. Probabilmente la ragione sta con questi ultimi, giacché il film appare una piccola cosa, anche se non priva di buona volontà, grossolana e stereotipa. D'altro canto, a parlarne male col passaporto italiano nel cassetto c'è il rischio di passare per patriottardi e nazionalisti (le truppe italiane d'occupazione sono descritte come affoganti nel ridicolo).

Caro papà
di D. Risi
(Italia)

L'Italia era presente con quattro titoli: *Caro papà, Cristo si è fermato a Eboli, Prova d'orchestra, L'ingorgo.* Il primo ha ripetuto per l'ennesima volta vizi e virtú del commediografo all'italiana Dino Risi e del commediante all'italiana Vittorio Gassman, entrambi (specie il secondo) ben altrimenti prevegoli quando si producono su un altro registro. Il "cialtrone all'italiana" di prammatica ha questa volta un passato di sinistra e di qualche cultura, ma ora è ricco e ha i calli sull'anima. Suo figlio è taciturno ma naturalmente (naturalmente nella logica della commedia all'italiana, che è fatta di cliché da trivio) fa il terrorista. Il primo verrà sparacchiato mentre si muove per Montréal, il secondo lo accoglierà in carrozzella a Roma. La prevedibilità dell'intera operazione filmica è sconfortante nella sua mancanza di autocritica. Sempre alla commedia all'italiana è pesantemente ancorato Comencini con *L'ingorgo*, e questo spiace di piú, sia per la maggiore caratura d'autore del regi-

L'ingorgo-Una storia impossibile...
di L. Comencini
(Italia-Francia - Spagna-Germania Occ.)

sta, sia perché il film appariva sulla carta innovatore e coraggioso: una metafora del mondo, indagato nel microcosmo assurdo dell'intasamento stradale. Purtroppo Comencini si lascia andare ai bozzetti e ai ritrattini, sviato in ciò anche dalla presenza (piú o meno a lui ben accetta) di attori diversi offerti dagli accordi di coproduzione e ognuno appetente uno spicchio di film; e la sceneggiatura l'ha poi tradito allo stesso modo di Risi, affardellandolo di cliché e/o di grevi allegorie.

Prova d'ochestra
di F. Fellini
(Italia)

Quanto a *Prova d'orchestra*, su di esso critica, pubblico e anche la presidenza della repubblica si sono per qualche tempo misurati nel gioco di decifrarne il sotteso messaggio ideologico ("è progressista o è reazionario?"), mentre piú opportuno sarebbe domandarsi se esso merita, al di là del nome del molto onorevole regista, tanto lambiccarsi. Questi orchestrali fanno parte dell'ormai lunga e immutabile galleria di mostri umani di Fellini, le loro vicende faticano a rendersi drammaticamente giustificabili, e la forza del film sembra stare piú nell'apologo che nell'ispirazione. Fellini ne ha parlato come di un "filmetto", e verosimilmente non ha sbagliato la definizione. A sua volta insoddisfacente è parso *Cristo si è fermato a Eboli*, che forse nella versione integrale televisiva ha altra dignità, ma che sullo schermo è sembrato ingiustificatamente ellittico. Si può (comunque) avanzare un'impressione: che Rosi abbia abdicato alle sue doti proprie per cercar di servire in umiltà il gran libro di Carlo Levi, ma facendo questo abbia abdicato (anche) alla sua forza, senza con ciò fare gran servigio all'altro. Questo Sud non ha la rabbia, non ha il sapore crudo e allucinato della realtà, come l'ha in altri film di Rosi; però non ha nemmeno quell'intima connessione tra indagine sociologico-antropologica ed effusione sentimentale che era la caratteristica principe del libro di Levi. Pare insomma un documentario sceneggiato, con un Levi-Volonté eccessivamente torinese (quante volte mormora "roma da matti!" di fronte alla realtà lucana!) eccessivamente pastor angelicus (quante volte i poveri e ignoranti lucani attendono la sua beneficante opera o la sua saggia parola di laureato, medico, settentrionale!) ma tutto sommato corretto e sinceramente partecipato. L'Italia insomma, dopo due gran premi consecutivi (*Padre padrone* e *L'albero degli zoccoli*) ha questa volta affidato le sue chances non agli autori marginali, ma all'establishment del suo cinema, tornandosene a casa con un premio al miglior attore non protagonista (Stefano Madia per *Caro papà*) dato piú per forza che per amore.

Cristo si è fermato a Eboli/Le Christ s'est arrêté à Eboli
di F. Rosi
(Italia-Francia)

Certo è che se l'Italia ha pianto la Francia non ha riso. Il piú rispettabile dei film francesi in concorso è parso *Les soeurs Brontë* di André Téchiné. Ed è tutto dire: perché l'autore di *Souvenirs d'en France* e di *Barocco* è parso qui piú che mai preda del suo accademismo. Questa storia delle sorelle scrittrici (Emily, Charlotte Anne) vittime e complici del vittorianesimo e dei rapporti maschilisti-familiari (ah, quel Branwell, fratello scrittore anch'egli, qual influsso sulle anime sororali!) non genera che noia. Noia molto chic, d'accordo, ma irrimediabile. Il film

Les soeurs Brontë
di A. Téchiné
(Francia)

par proprio appartenere a quella "qualité française" che nel 1958 la Nouvelle Vague dichiarò spregevole e volle morta. La fotografia è finissima ma curiosamente laccata, come piatta (è di Bruno Nuytten), e l'opera è un susseguirsi di quadri d'autore piú che un film. Vertigine finale, la presenza di Roland Barthes come attore, nelle vesti di William Mackpeace Thackeray. Téchiné può salvarsi piú per il lusso che per il pregio, mentre le tre attrici (Isabelle Adjani, Isabelle Huppert, Marie-France Pisier) hanno i guai loro a catturare lo sguardo dello spettatore.

Série noire
di A. Corneau
(Francia)

Série noire, di Alain Corneau, non ha neppure il dono del lusso. E' un "film noir' francese-tipo-imitazione-americana (qualcuno ricorderà Melville), perfettamente aderente al genere e plumbeamente privo di attrattive. L'assassino che dà il via alla "serie nera" e la conduce fino in fondo è un povero diavolo di provincia che tenta con il delitto (che come è noto non paga) di conquistare l'amore e il denaro. Gli dà corpo e anima Patrick Dewaere, impegnato in un'autentica maratona recitativa ma non migliore di un guitto di media levatura. *La drôlesse* (regista Jacques Doillon) appartiene a un genere diverso, anche se il tema del delitto e dell'emarginazione pare accomunarlo al precedente. E' un film con qualche dolore dentro, e con un tentativo di scandagliare una "diversità" (il rapitore ventenne e la rapita undicenne uniti dall'infantilismo e dalla solitudine); manca anch'esso di vita e di forza, è anch'esso un esercizio di scrittura. *À nous deux*, infine, è l'ennesimo vituperevole fumetto lelouchiano, in cui si narra, con un'ebetudine beata e degna di miglior tema, della redenzione dei delinquenti: che avviene grazie all'amore e al contatto con la gente per bene (nella fattispecie, una farmacista della buona e sana borghesia, anche se contingentemente prestata al crimine). Qualcuno ha parlato, anni fa, dei film di Lelouch come di "bonbons": da succhiare e dimenticare. Non hanno raggiunto, a quanto pare, nessuno statuto gastronomico piú aristocratico. Molto interessante, per contro, il film del belga André Delvaux, *Een vrouw tussen hond en wolf* (t.l.: Una donna fra cane e lupo). Vi si racconta di una donna che, nell'anteguerra, sposa un uomo destinato a diventare collaborazionista durante l'occupazione nazista, che ospita un altro uomo e ne diviene l'amante, che infine nel dopoguerra abbandona l'uno e l'altro dei due dopo aver compreso l'impossibilità di una sintonia. E' un film a un tempo storico e privato, dallo stile meditato e dalla struttura rigorosa, che ha il coraggio, per il pubblico belga, di affrontare quel periodo dell'occupazione che vide molti nazionalisti fiamminghi allearsi con i tedeschi sperando di averne qualcosa per la loro patria (periodo che, per queste ragioni, è stato finora off limits per gli intellettuali belgi). Nei confronti del pubblico straniero, Delvaux ha il merito di non venir meno alla sua filigrana di buon cineasta "nordico", pedinatore di sentimenti e di atmosfere, con qualche cedimento a volte nell'onirico.

La drôlesse
di J. Doillon
(Francia)

A nous deux
di C. Lelouch
(Francia-Canada)

Een vrouw tussen hond en wolf/Femme entre chien et loup
di A. Delvaux
(Belgio-Francia)

Arven
di A. Breien
(Norvegia)

A proposito di nordici, due note almeno per *Arven* (t.l.: L'eredità) della norvegese Anja Breien: se la sua regía non attrae molto l'occhio, peraltro il film è un piccolo documento umano su persone semplici, che

un'eredità mette le une contro le altre per le prevedibili ragioni d'interesse. Vi si rivede Anita Björk, grande attrice confinata nella natía Scandinavia perché rifiutata ai tempi suoi da Hollywood. E infine va almeno accennato a *Hair*, film d'apertura del festival, gran macchina da spettacolo, che sarà ragionevole trattare piú ampiamente in altra sede. Miloš Forman ha fatto, di quel che fu un musical « scandaloso » e portatore di una filosofia controculturale, un grande show geniale e scarruffato, ma del tutto privo sia del delirio utopistico e rinnovatore degli anni sessanta, sia della nostalgia per quella giovinezza e per quel sogno. E ha fatto sentire a tutti quanto siano, davvero, lontani quegli anni.

Hair
di M. Forman
(U.S.A.)

Cinema del mondo

CANNES 1979 - II: IL GRANDE CONTORNO

Giorgio Gosetti

Se bisogna che tutto cambi perché tutto rimanga com'era, c'è da dire che anche quest'anno è stato speso maluccio fra i forum del giovane cinema, gli sperimentalismi ormai datati e le sezioni parallele del grande festival della Croisette.
Il fatto è che tutto sommato le rassegne parallele (le solite "Quinzaine des réalisateurs", "Semaine de la critique", "Perspectives du cinéma français" e "Un certain regard") sono delle scalcinate damigelle d'onore ad un concorso "all stars". Non si tratta di esprimere anzitempo giudizi grossolani e sommari sui film, ma piuttosto sulla formula che vorrebbe accoppiare Pesaro con la Cannes dei tempi che furono e magari gettare l'occhio a qualche rassegna dell'avanguardia. Il conto non torna perché Cannes non è la resuscitata Biennale senza leoni (o con leoni) e perché troppo raramente la critica ha il tempo di gettare un occhio dalle parti dei film "appartati". Se lo fa, è per forza distratta nei ritmi e nei tempi di ascolto di opere che viaggiano, il piú delle volte, su registri compositivi molto lontani da quelli del cinema di *business*. Niente di male se non per le opere e gli autori che troppe volte ven-

gono ricordati solo se battono la stessa bandiera del critico che ne scrive. Da questo punto di vista la spaccatura è ormai tanto netta che solo il pubblico, raramente abilitato ad entrare nel sancta sanctorum del Palais du Festival, sembra gustare (per la verità un po' passivamente) queste proiezioni che si susseguono senza sosta.

A voler sottilizzare sembra, ironia delle cose, che proprio l'unica diretta emanazione del Festival, « Un certain regard », mantenga una propria distinta funzione: quella di serbatoio per il concorso. Ma anche qui le scelte lasciano un po' troppi dubbi.

Mal ne incorre al critico che, confuso tra giovani baldi a caccia di emozioni esotiche e signore abbandonate dai facoltosi mariti, sguinzagliati per lavoro dalle parti del marché, deve diguazzare in un programma che si è scordato la razionalità all'epoca del grande conflitto ('68) fra quelli del Palais e quelli della Malmaison; ovvero fra i contestatori che furono e che ora giocano ai grandi selezionatori ed i signori dell'establishment che continuano impassibili a fare il proprio lavoro concependo il programma del Festival come il delicato "menu" di uno chef di classe internazionale indiscussa.

Che dire dunque dell'annata? Che, come per i puledri, ha riservato limitate conferme, incerte scoperte e molta noia? Che il cinema francese ribadisce i termini di quella che forse con troppa superficialità abbiamo voluto chiamare crisi endemica ed insofferenza per troppo amore dei padri della "nouvelle vague"? Che il cinema australiano, quello tedesco e qualche lampo dalla Svizzera o dalla Giamaica hanno rischiarato l'orizzonte?

Tutte risposte possibili, ma quella piú interessante concerne invece una vena intrecciata ed instabile che sembra percorrere la maggior parte delle opere nuove; si tratta del riesumato tema dell'epica che ha finalmente esaurito gli stanchi furori brechtiani e, imparata la lezione, si sforza di cercare congiunzioni un po' meno schematiche con Omero ed il genio tedesco, con la fiaba, la saga, l'eroismo negativo dell'ultimo decennio di ispirazione esistenzialista.

Il ritorno dell'epica, adattata ai mille modi delle attuali sfumature ideologiche, è un fatto assai piú importante e sotterraneo che il gusto per un certo tipo di trama o di ritmo narrativo; significa, a mio parere, la necessità di ritrovare uno sviluppo ideologico ed emotivo che segna invisibilmente i generi e le scelte, creando quell'atmosfera di attesa e di ricerca che sostituisce la tensione politica di alcuni anni orsono. Nella struttura epica c'è spazio per il sapore bucolico di Olmi e per quello tragico di Fassbinder, per le grandi cantate latino-americane e per le odissee intorno ad un sogno, di tanti protagonisti del cinema europeo (francese in particolare modo).

Di eguale interesse, per una visione a volo d'uccello sul Festival e sulle sue ragioni, è senz'altro il *temario* delle opere piú rappresentative. Si tratta di un'analisi che va a raggiungere la prima, mettendo in evidenza come al centro di confluenza di tanti disparati sistemi narrativi possa trovarsi, con un pizzico di schematismo, la triade MITO / MU-

SICA / STORIA. Come a dire il sistema unico-possibile per la coniugazione della moderna epica (peraltro ben imparentata con l'antico dell'epopea).
Guardiamo il temario un po' piú da vicino. Le fasce del racconto sembrano ormai stratificate in poche voci prevalenti: minoranze-privato-terrorismo e spionaggio-autocompiacimento cinematografico-descrizione d'ambiente
E' un fulcro rotante che si estende in numerosi bracci partendo da cifre espressive sempre piú frequentemente associabili e costantemente collegato proprio dall'immutabilità del *modo* del racconto: il ritmo epico che si ricongiunge ad uno speciale tipo di partitura "musicale" della distribuzione delle immagini: rottura delle cadenze frammentate per raggiungere una scrittura solenne, ampia, musicale e melodica. Da questo punto di vista ricorderemo i titoli che meglio ci sembrano incarnare questa tendenza: *Northern Lights, En étranger je suis venu, Die dritte Generation, Dalla nube alla Resistenza, Les petites fugues, Chrissomaloussa, Plats Vetcherov, Bastien Bastienne, La mémoire courte, Félicité.* Ma l'elenco potrebbe essere assai piú lungo senza timore di tradire un impossibile schematismo. Il fatto critico che mi pare cosí piú interessante da sottolineare risale, per dirla con De Benedetti, ma anche con la giovane saggistica americana, alla assoluta serialità ciclica delle formule narrative. Giunti ad un ennesimo momento di stallo e ad un facile stereotipo dei *temi*, è inevitabile che ci si interroghi sulla possibilità di rinforzare i disegni della scrittura cinematografica, visto che la ricerca sul piano delle "storie" non può oltrepassare un punto morto e l'ardua coscienza che tutto il narrabile è già stato narrato. Nella possibilità di tornare ad un profondo rinnovo delle *forme* sta dunque una delle piú importanti chiavi di decrittazione del cinema degli anni '80.
Singolarmente il grado di distanza dal problema della trama e la maggiore lucididà rispetto ai problemi appena esposti coincidono, a mio parere, con la validità dei risultati espressi dai film visti. Non si tratta ovviamente di un giudizio di valore, ma d'interesse, come del resto si confà alle possibilità di visione offerte da Cannes, dove il tempo non consente quasi mai un'adeguata riflessione critica.

Un certain regard

Tra i film visti alla sezione "ufficiale" di "Un certain regard", almeno quattro andranno ricordati anche in altre sedi: si tratta di *Die dritte Generation* di Reiner W. Fassbinder, *Fad'jal* di Safi Faye, *Spirit of the Wind* di Ralph R. Liddle e *Dalla nube alla Resistenza* di Jean Marie Straub e Danièle Huillet. Di eguale interesse *Les petites fugues* di Yves Yersin su cui mi soffermo meno in considerazione delle molte presentazioni ufficiali che già il film ha avuto.
Due parole sugli altri che, in un modo o in un altro, ci hanno convinto

Moments de la vie d'une femme
di M. Bat-Adam
(Francia-Israele)

in minor misura. *Moments* di Michal Bat-Adam è un film delicato ed azzardato sulle scene di un'amicizia fra donne, nata fra i resti di una mitica Gerusalemme ed interrotta dalle diverse caratteristiche delle protagoniste (una francese ed un'israeliana) e dai problemi di una vita che non consente lo spazio per quei rapporti unici che solo il matrimonio sembra consacrare. L'idea è vista, soprattutto nel cinema americano, e al film fanno difetto quelle doti di agilità del racconto e di senso dei tempi che ormai ci si attende da un cinema di orbita occidentale. Del resto sulla stessa linea di problematiche si muove il canadese *Mourir a tue tête* di Anne-Claire Poirier che non trae certo vantaggio da un ideale confronto con il nostro *Processo per stupro* e che fallisce nella sua istanza fondamentale: quella di estendere il problema della violenza alla donna fuori dai semplici confini di un episodio di cronaca nera. Basterebbe ricordare *Men can't be raped* di Donner per vedere come non basti appartenere al giusto sesso per poter parlare con coscienza di causa (e di mezzo) di problemi anche cosí importanti.

Mourir à tue-tête
di A.C. Poirier
(Canada)

Due film intensi, anche se non sempre lucidi, dai paesi dell'est, a riprova di quel rilancio complessivo della loro cinematografia rispetto ai modelli occidentali e sovietici. Parliamo di *A kedves szomszed* dell'ungherese Zsolt Kezdi-Kóvacs e di *Pavillon VI* dello jugoslavo Lucian Pintille che benissimo avrebbe figurato in concorso al posto del molto mediocre *Occupazione in 26 immagini.*

Companys, proces a Catalunya
di J.M. Forn Costa
(Spagna)

Volonteroso, ma assai poco sicuro dei propri mezzi e della recente tradizione libertaria spagnola, ci è sembrato *Companys, proces a Catalunya*, in cui Josep Maria Forn Costa racconta con alternanza di colore locale e di rigori alla Costa-Gavras le tristi sorti di Luis Companys, presidente del governo catalano, fucilato dai franchisti con la connivenza dei francesi che concessero l'estradizione; francamente modesto è invece, da ogni punto di vista, il giapponese *Museo del Louvre* di Toshio Uruta. Come a dire che non basta avere il permesso di girare le meraviglie del museo parigino e servirsi di un'eccellente fotografia per rendere anche una piccolissima parte delle bellezze racchiuse a Parigi fra sale e sotterranei. Il documentario rimane cosí un piatto esercizio ipertrofico in cui la maggiore dimostrazione di ironia viene dal lungo soffermarsi sulle code di giapponesi cinguettanti assiepati davanti alla Gioconda.

Le Musée du Louvre
di T. Uruta
(Francia-Giappone)

Die dritte Generation
di R.W. Fassbinder
(Germania Occ.)

E' d'obbligo quindi tornare a Fassbinder anche se non siamo convinti che *La terza generazione* oltrepassi, nonostante generosi sforzi, il livello del pamphlet politico in cui la furia iconoclasta dell'anarchia spadroneggia a vuoto con le angoscie e gli interrogativi del terrorismo e della violenza istituzionale, che stringe ormai d'assedio una civiltà nella folle, inconsapevole (o no?), connivenza dello stato e di chi lo vuole sovvertire.

La forza maggiore di questo versante dell'opera del regista tedesco (vicina all'episodio di *Germania d'autunno*), consiste nell'investimento totalizzante ed evidente dell'autobiografia e dell'auto-sarcasmo usati come

deterrente alle ambiguità ed alle angosce di una società ormai oltre la comprensione razionale, percepibile solo nel vissuto; che è rischio personale, incertezza, vergogna, dramma, in una parola ancora epica, ma riportata alla tragicità sofoclea di una rappresentazione in cui l'epica è quella personale dell'atto di vivere.
Cosí i tragicomici tentativi terroristici di un gruppo di imbelli cospiratori, stretti fra le smorfie distorte di un potere di maschere, è la storia degli intellettuali tedeschi, delle loro sfortunate frustrazioni, dei sogni velleitari o infantili, o semplicemente impossibili.
Ma è anche il "grottesco" di una generazione successiva che lo stesso Fassbinder sembra ignorare e limitarsi a contemplare annegando la sbronza fra i fumi dell'ironia "sur place". I colori della caricatura sono quindi di una pastosità rabbiosa, stesi senza mai allontanarsi dalla tela; e per ciò stesso relativamente confusi.

Fadja
di S. Faye
(Senegal)

Forse potranno obiettare in molti che l'interesse di *Fadjal* (la cui grafia è assolutamente incerta, trattandosi della trascrizione secondo fonemi europei del nome senegalese del villaggio del protagonista Ngor) non si ritrova di primo acchito nelle lente cadenze, talvolta documentaristiche, che scandiscono con rigorosa geometria il dittico campagna-città di un protagonista la cui storia si dipana lungo tre giorni e tre mesi. Ma è forse proprio per questo film, opera prima di una regista (ed il fatto ha una precisa importanza nella società africana) che vien fatto al critico europeo di scoprire un cinema autenticamente giovane e nuovo ad ogni effetto come è quello dell'Africa centrale di lingua francese.
Il tema è per noi usato: contesa campagna e città, asprezza di una vita dura e sfruttata in entrambi i luoghi, assenza di prospettive per un futuro in cui anche il mito della "negritude" di Senghor sembra aver fatto il proprio tempo.
Quello che invece sorprende è l'assenza di autocommiserazione, la schiettezza e la sicurezza professionale della scrittura, la lucidità delle analisi. Non è possibile né giusto pensare al cinema africano come ad una creatura terzomondista. Pur conoscendo le difficoltà cui qualsiasi regista africano va incontro per realizzare un'opera, è doveroso poi considerare l'opera stessa con i metri della società a cui si rivolge nel momento in cui valica i confini della sua terra e si propone al pubblico di una manifestazione. In questo senso sono pochi i film che tengono il passo di Sadi Faye e si propongono almeno ad un'attenta analisi sociologica, narrativa, critica.

Spirit of the Wind
di R.R. Liddle
(U.S.A.)

Tutto il folklore assente nei racconti dei nonni dell'*Arbre à palabre* di *Fadjal*, lo troviamo invece nella gara contro il destino ed i concorrenti su cui si articola il racconto di *Spirit of the Wind*. Storia vera di George Attla, indiano Atabaska nativo della lontana Alaska, il film racconta della sua vita, delle corse con le slitte, della sua lotta con la tubercolosi e della sua vittoria nella grande gara di traino delle slitte.
Ma il folklore del film di Liddle ha il sapore (sia pure alla lontana) del celebrato *Dersú Uzalá* ed affascina proprio nel momento in cui celebra l'epica delle montagne, dei grandi paesaggi, dello splendore naturale che si contrappone ed affianca l'esistenza umana. Anche qui per fortuna nes-

suno spirito celebrativo; l'epica rimane distante dalla retorica, ma risplende d'un soffio magico ogni volta che ci riaccosta al paradiso perduto di una civiltà profondamente "diversa".
La sintesi della maggior parte delle osservazioni fin qui fatte si ritrova, per singolare coincidenza, in un film che non mi vede fra i suoi piú franchi assertori e che, una volta di piú, non manca di dividere critici ed appassionati. Ovvio pensare a Jean Marie Straub ed alla sua rilettura dei testi di Cesare Pavese, di cui ricorrerà presto l'anniversario.
Nel film di Straub la *storia* è dunque una conquista dell'uomo che si emancipa dal mito e dagli dei, ma tra costoro e gli esseri storici le differenze sono ben poche e la voluta inconsistenza recitativa li affratella come nemmeno nel piú manierato neorealismo.
Imperturbabili appaiono sulla scena sforzandosi di farci credere che colgono, distanti, la degenerazione della parola ed il dibattito ideologico che si deve suscitare nello spettatore. Eppure l'incanto del paesaggio, il ritmo del testo di Pavese, il sapore sonnolento e largo del recitato che si distende immoto su interminabili campi fissi, non può non abbracciare la nostra sensibilità riportandola, come una nenia dei vecchi padri, alla quiete della fiaba, della Storia tramandata di voce in voce.

Semaine de la critique

Aria ben piú piatta dalle parti della *Semaine* che altre volte ha fatto valere assai meglio il suo ruolo di spazio eletto della critica e che invece quest'anno è sembrato ripiegarsi su vuoti schematismi di convenzione.

Tchouj petela
di S. Dimitrov
(Bulgaria)

Tale è l'apologia contadina di *Tchouj petela* (t.l.: Senti il gallo), espressa dal fantomatico cinema bulgaro che, a vedere da queste prove, si distanzia ben poco da certe commediole di costume grate al pubblico ceco ed ungherese di vent'anni fa. Si respira aria di campagna e si sorride con tenerezza alle piccole tragedie di Toché e dei suoi compagni ultrasettantenni che si avvinghiano nel fango come giovinetti alla prima litigata. Ma il respiro è proprio molto corto.

Jun
di H. Yokoyama
(Giappone)

Né ci sembra straordinaria l'altra satira di costume (*Jun*) in cui Hiroto Yokoyama ci racconta della traballante morale giapponese e di un giovane che trasforma la sua ansia di vivere in palpeggiamenti che trovano le vittime assai compiacenti (chi piú e chi meno). A Cannes si è fatto un gran parlare del verismo secco e tagliente del film ma non ci pare che questo muti la povertà del quadro.
Tristezze infinite anche dal Canada con le riflessioni sul ruolo della donna contenute in *Les servantes du bon Dieu* dell'ennesima regista di buona volontà, Diane Letourneau, che mette in scena fatiche, travagli e contraddizioni delle brave suorine della Sacra Famiglia.

La rabia
di E. Anglada
(Spagna)

Molto è il Buñuel che si nasconde (ma si cita anche sovente) in *La rabia* di Eugeni Anglada, un catalano animato da nobili spiriti ed autore di un film sull'infanzia e su un paese da sempre oppresso nella tristezza senza prospettive, che ci piacerebbe rivedere con maggiore attenzione.

E' facile scambiare per scopiazzature quelle che sono invece abili riprese, nella kermesse di Cannes, e lo stile povero, volutamente dimesso del film rischia frequentemente di trarre in inganno...

Del tutto sconcertante invece l'iraniano *Saiehaiem bolan de bad*, prodotto nel '78 e centrato su di una sorta di ricostruzione di una giornata in un piccolo villaggio isolato fra i monti e scoperto dai turisti. Ci dicono che vi si nasconde una metafora politica premonitrice, ma a noi è sembrato uno schizzo a forti tinte e di esasperante lentezza sull'ennesimo mondo contadino scoperto dagli "altri".

Saiehaiem bolan de bad
di B. Farmanara
(Iran)

Analoga sensazione di noia dà il film austriaco dedicato al povero Schubert che spesso sogna una mamma con le sembianze di Beethoven, soffre e compone, e assiste, misconosciuto, ad un suo concerto odierno. Il film (*Fremd bin ich eigezogen*) sembra soffrire soprattutto il male dell'isolamento in cui versa l'intero cinema austriaco, ma si avvale di un ardito sperimentalismo sul piano della composizione dell'immagine e dell'accordo fra questa ed il suono che vale la pena di essere studiato con maggiore attenzione. Sembra, qua e là, di ritrovare degli echi dal piú raffinato cinema tedesco, ma si tratta, per l'appunto, di echi.

Fremd bin ich eigezogen
di T. Leber
(Austria-Germania Occ.)

Come tante damigelle intorno alla sposa, i sei film della *Semaine* hanno fatto corona a *Northern Lights* degli americani John Hanson e Rob Nillson che ha meritatamente vinto la "caméra d'or" e che resta certamente una delle piú belle opere viste quest'anno. Storia ancora una volta assai epicizzata (ma con la lucidità della Storia e non con la passione del mito) del movimento sindacale americano, il film è un canto disteso fra il grande universo rurale (ed è interessante confrontarsi con lo splendore oleografico di *Days of Heaven*) e la voce dell'ultimo vecchio che ancora ricorda... La tradizione dei padri che rimette in moto la Storia.

Quinzaine des réalisateurs

Appare impossibile dare quest'anno un'informazione adeguata sulla « Quinzaine des réalisateurs ». Da un lato si tratta di una selezione irrazionale poiché diversi degli autori qui presenti dovevano, esistendo una certa logica, essere in concorso. Dall'altro i film belli sono troppo numerosi per una formula che inevitabilmente condanna ad una relativa frettolosità. Meglio quindi concentrarsi su pochi titoli assicurando che, singolarmente prese, tutte le opere avrebbero titoli per riflessioni stimolanti e significative.

Discorso quasi a parte sembra fare il ventaglio delle opere di lingua spagnola e portoghese fra cui viene voglia di ricordare soprattutto *Caniche* dell'inquietante Bigas Luna e il cileno *Julio comienza en julio* che, provenendo dal travagliatissimo Cile, è un affresco turbato ed insicuro di una grande borghesia che porterà poi alla situazione odierna; non sempre il gioco riesce, ma dove ciò non accade, supplisce la bellezza di un'immagine brunata a seppia che è ormai raro trovare nel cinema industriale.

Grande annata anche nel cinema dell'est europeo che si è presentato a

Cannes con una gamma di toni e di espressioni sociali, culturali, umane, che sembrano vivere le stesse lunghezze d'onda dalla Russia di Michalkóv all'Ungheria di Pál Gábor.

Plats vetcherov di Michalchóv (U.R.S.S.)

E in effetti i rispettivi *Plats Vetcherov* ed *Angi Vera* sono da considerare opere di eccezionale rilievo.

Una storia d'amore è al centro del racconto quotidiano di Michalchóv, finalmente spogliato dai già troppo stretti panni cechoviani. Una storia di crescita politica è quella di Vera, costretta a scegliere fra il partito e l'amore, l'onestà personale e la scalata sociale. In entrambi i casi le scelte non sono quelle che ci attenderemmo, ma l'influenza dei tempi e delle cose sarà determinante e piú sofferta di come vorremmo credere. *Plats Vetcherov* è un film che a tratti ci ha ricordato il *Muriel* piú emblematico e altre volte ci ha sprofondato in un'atmosfera da *film nero*, anni '50. *Angi Vera* continua, in modo piú conseguenziale, una storia del cinema ungherese che sempre piú chiaramente si avvicina ai temi di riflessione e denuncia dei polacchi Zanussi e Wajda.

Angi Vera di P. Gábor (Ungheria)

E che anche all'est si vada creando una lingua multiforme e capace di sotterranee citazioni (certo inconsce) è dimostrato dalle silenziose parentele che collegano a Michalchóv anche il film ceco di Jiří Menzel (*Bajecni muzi s klikou*) dedicato ai pionieri del cinema, ma soprattutto sagomato con una dolce arte del sorriso e del rimpianto che rischia l'esilità, ma strappa il sorriso.

Note un po' piú incerte dai paesi americani dove ricordiamo, con un po' di fretta e un velo di noia, che *Old Boyfriends* è un prodotto di costume, una Erika Jong messa al cinema sul piano dei sentimenti anziché su quello del sesso, mentre il giamaicano *Rokets* appare già quasi un'operazione di riporto culturale rispetto alla moda del reggae che sta lentamente invadendo anche l'Europa. Né sembra fuori dal generale quadro di stanca il film canadese di Jean Pierre Lefebvre dedicato, con un po' di confusione, all'irrequieta e disperata gioventú del suo paese; *Dentro e fuori la classe* tra mille problemi, ripensamenti, fascinazioni e citazioni.

Old Boyfriends di J. Tewkesbury (U.S.A.)

Altra aria, forse con troppi tributi inconsci ad Anghelopulos, dalle parti di *Chrissomaloussa* del greco Tony Lycouressis che riesce a coniugare il mito alla realtà con soluzioni ingegnose e mai univoche.

Chrissomaloussa di T. Lycouressis (Grecia)

Nella Grecia d'oggi un paesino; nel paesino la rappresentazione popolare della "ragazza dai capelli d'oro". Nella rappresentazione, la storia di una ragazza dai biondi capelli, con le sue sofferenze e le sue difficoltà. E intorno i cori dei giovani e dei vecchi, delle tradizioni e della vita nuova che si affaccia anche sul proscenio della provincia.

Ma la "Palme d'or" di questa *quinzaine* va certamente all'Inghilterra che come suo estremo (e quante volte vorremmo che alla prossima stagione si ripetesse) canto del cigno ci regala un tramonto cinematografico tutto d'oro.

Bello è infatti *Nighthawks* di Ron Peck, bellissimo il *Black Jack* che Ken Loach ha ricavato da una favola per bambini e che fino all'ultimo abbiamo temuto di non vedere a Cannes.

Nighthawks di R. Peck e P. Hallam (Gran Bretagna)

I due film esprimono opposte fascinazioni e non hanno apparenti paren-

tele, eccezion fatta per un uso spregiudicato, sempre televisivo, del mezzo tecnico.

Black Jack di K. Loach (G.B.)

La notte degli incubi di un omosessuale (*Nighthawks*), il giorno delle paure di due bambini legati da grande amore e dispersi nell'Inghilterra dell'ultimo Settecento. I colori freddi e pastosi delle discoteche di periferia e delle camere da quattro soldi, e la luce straordinaria di un'Inghilterra di fiaba, quella che non c'è piú. L'unico consiglio è che andiate a vedere questi due film, anche fino a Londra.

Perspectives du cinéma français

In chiusura ci troviamo di nuovo alle prese con il cinema francese ed i suoi mille enigmi. Da un anno all'altro poco sembra cambiato in superficie: ancora l'intellettualismo a far da padrone, mito ed allegoria impastati con il realismo ed il dibattito politico (sempre piú stanco), poche idee, molto fumo da caffé parigino.
Eppure, come sempre, da queste parti ci sono i film piú emblematici di condizioni storiche ed estetiche vicine a quelle italiane, e forse di interesse assoluto. Non si tratta magari dei piú bei film visti, ma abbastanza spesso di alcuni fra i piú significativi rispetto ad un momento storico e critico.
Fra le dodici opere presentate (cui va sommato il ricco programma del Super 8 di cui ci spiace non poter parlare con agio, ma che merita di essere almeno menzionato per l'opera di Chris Marker e per lo scherzo provocatorio di Vincent Toledano) c'è enorme disparità. Dovessimo fuggire sulla luna, avendo molto posto, ce ne porterremmo dietro tre: *Bastien, Bastienne, Félicité, La mémoire courte*: ovvero il Mito, gli incubi del quotidiano, il mistero del futuro.

Bastien, Bastienne di M. Andrieu (Francia)

Un tutto Mozart la fa da padrone nel primo, dell'ex allievo dell'IDHEC Michel Andrieu. E col sottofondo di Mozart ecco i giochi ingenui e crudeli di due bambini a cavallo fra le scoperte del sesso, della morte, del piacere e del dolore di vivere fuori dall'atmosfera incantata di questa fatiscente villa del tempo perduto. Anna Prucnal controlla sullo sfondo lo svolgersi dei fatti, come una sorta di apparizione jamesiana uscita da « The turn of the screw ».
Torbide angosce, incubi infantili, svezzamento sessuale anche nell'inferno falsamente autobiografico e terribilmente narcisistico (tanto da trasformarsi in pregio) di Christine Pascal, cui la lunga milizia agli ordini di Tavernier ha fruttato una sagace esperienza ed un contratto con Gaumont. Tutto ruotato intorno alla masturbazione, al sogno, allo sprofondare entro gli abissi in cui si fa l'amore cercando se stessi, senza parlare, *Félicité* è un tuffo verso l'inconscio. Non siamo proprio sicuri della sincerità di questo rapporto dagli abissi del pozzo, ma dobbiamo ammettere che gli echi sono promettenti.

Félicité di Ch. Pascal (Francia)

Eichmann non era il solo — dice Eduardo De Gregorio, vecchia conoscenza dei lettori di « Cinema e film », poi sceneggiatore di Jacques Rivette —. Non era il solo nel 1944. Non era il solo nel '62. E non è il solo

oggi, nel '79. La Bestia Immonda è qui. Cosa accade quando un personaggio senza storia, come la Judith Mensil del film, si deve confrontare alla Storia?

La mémoire courte di E. de Gregorio (Francia-Belgio)

E cosa accade quando un cineasta, nato in Argentina dove si rifugiarono profittatori e boia fascisti, si deve confrontare con il loro ritorno ed il loro reinserimento in quell'Europa dove credeva di averli sfuggiti per sempre?
Ecco. E' *La mémoire courte.*
Le trame dei thriller non vanno mai rivelate e non faremo diversamente per questo intrigo avvolto nei fumi e nelle ambiguità.
Ci limitiamo a segnalare, come nei buoni tempi andati, le doti di una regia destramente abbottonata, le presenze corpose ed affascinanti del terzetto d'attori (Philippe Léotard, Nathalye Baye, Bulle Ogier), la messa in scena sobria ed apparentemente "normale"?
O andremo in fondo, sciogliendo le riserve di ambiguità che il critico tiene da parte per parlare con professionalità delle montagne di film visti a Cannes, dicendo piú semplicemente che il film piace anche senza convincere?
Che, come troppo spesso in Francia, si regge su un'idea assai intelligente e spesso si sperde nei suoi machiavelli?
Forse potremo strumentalizzare De Gregorio dicendo che il suo film, quasi senza tempo nella sua attualità, incarna ancora una volta questo senso della ripetizione che si avverte in ogni storia, questa ciclicità dei miti (anche quello delle aberrazioni naziste, fasciste, tiranniche) che trasforma alternativamente il Mito in Storia e questa in canzone epica. Epopea, quasi sempre dell'ambiguità, degli effetti speciali messi in azione vergognandosi della loro esistenza, ma alla costante ricerca di un'altra verità che sta invece dentro allo stesso cinema.
Tra un anno rischiamo quindi di dover fare i conti con la stessa angoscia del mezzo e del fine, giacché, si sa, le trasformazioni culturali sono assai piú lente di quanto non si creda.

I premi di Cannes 1979

La Palma d'oro del XXXII festival di Cannes è stata assegnata ex aequo a *Die Blechtrommel/Le tambour* di Volker Schlöndorff (Germania Occ.-Francia) e ad *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola (U.S.A.). Il Gran Premio speciale della giuria a *Siberiada* di Andrej Michalchóv-Končalovskij (U.R.S.S.) Il premio per la migliore interpretazione femminile a Sally Field per *Norma Rae* di Martin Ritt (U.S.A.), per la migliore interpretazione maschile a Jack Lemmon per *The China Syndrome* di James Bridges (U.S.A.). Il premio per la migliore attrice non protagonista a Eva Mattes per *Woyzeck* di Werner Herzog (Germania Occ.), per il migliore attore non protagonista a Stefano Madia per *Caro papà* di Dino Risi (Italia). Il premio per la migliore regia a Terrence Malick per *Days of Heaven*

(U.S.A.)). Il premio Camera d'oro, destinato ad un'opera prima, ai registi americani John Hanson e Rob Nilsson per *Northern Lights*. Il premio per il giovane cinema a *La drôlesse* di Jacques Doillon (Francia).
Il premio ecumenico è stato assegnato dall'O.C.I.C. (Ufficio cattolico internazionale del cinema) e Interfilm (Centro internazionale evangelico del film) a *Bez znieczulenia* di Andrzej Wajda (Polonia).
Menzione speciale a Miklós Jancsó per l'insieme delle sue opere (Ungheria).
La Palma d'oro per il miglior film di cortometraggio è stata attribuita a *Hôtel Arpia* di Raoul Servais (Belgio). Il premio per il miglior film di animazione a *Boom* di Pretislav Poyar (U.S.A.).

I film di Cannes '79

La selezione ufficiale

A nous deux (A noi due) - **r.:** Claude Lelouch - **asr.:** Jean-Claude Ventura, Roger de Monestrol - **s., sc.:** C. Lelouch - **f.** (Eastmancolor): Bernard Zitzermann - **om.:** C. Lelouch - **scg.:** Claude Marchand, Jean-Louis Provéda - **mo.:** Sophie Bhaud, Hugues Darmoy - **m.:** Francis Lai - **ca.:** Pierre Barouh - **so.:** Harald Maury - **int.:** Catherine Deneuve (Françoise), Jacques Dutronc (Simon Lacassaigne), Jacques Villeret (Tonton Musique), Paul Préboist (Mimile), Gérard Caillaud (il commissario Bliche), Bernard Crommbey (l'ispettore Alain), Gilberte Géniat (Zézette), Bernard Lecoz (il fotografo), Jean-François Rémi (il padre di Françoise), Monique Mélinand (la madre di Françoise), Guy Rétoré (il ministro), Marie-Pierre de Gérand (il sig. Lucas), Karine (la signora Lucas), Xavier Saint-Macary (il detective), Evelyne Ker (Tata Musique), Anne Jousset (Jacqueline), Simon Lelouch (Marc), Olivier Lai (Simon da bambino), Nathalie Caron (Françoise da bambina) Jacques Godin (il comandante Strauss), Emile Genest (il capo della polizia americana), Daniel Auteuil, Alain David, Jean-Paul Muel, Bunny Godillot, Myriam Mézières, Evelyne Gilbert - **dp.:** Daniel Deschamps, Justine Héroux - **p.:** C. Lelouch, Denis Heroux, Jo Beaubien per Films 13, Parigi/Cinévidéo, Montréal - **o.:** Francia-Canada, 1979 - **d.:** Ceiad-Balmas - **dr.: 109'** (fuori concorso).

Apocalypse Now (Apocalypse Now) - **r.:** Francis Coppola - **asr.:** Jerry Ziesmer, Larry J. Franco, Tony Brandt - **s.:** basato sul romanzo « Heart of Darkness » di Joseph Conrad - **sc.:** John Milius, F. Coppola - **f.** (Technovision, Technicolor): Vittorio Storaro - **f. 2ª unità:** Stephen H. Burum - **f. sequenze aeree:** David Butler - **scg.:** Dean Tavoularis, Angelo Graham - **arr.:** George R. Nelson - **es.:** Larry Cavanaugh, Jerry Endler, Rudy Liszczak, John Fraser, Richard Helmer, Ted Martin, Eddie Ayay, David St. Ana, Mario Carmona - **coordinatore es.:** Joseph Lombardi, A.D. Flowers - **c.:** Charles E. James, Dennis M. Fill, Luster Bayless, George Little, Norman Burza - **cor.:** John Calvert - **t.:** Jack Young, Fred C. Blau jr. - **mo.:** Richard Marks, Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman - **m.:** Carmine e F. Coppola, brani tratti da « Die Walküre » di Richard Wagner, eseguiti dall'Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Sir Georg Solti - **realizzazione m.:** Patrick Gleeson, Richard Beggs, Bernard L. Krause, Don Preston, Sharley Walker, Nyle Steiner, Randy Hansen, Mickey Hart, Aairto Moreira, Michael Hinton; eseguita da The Rhythm Devils, Jordan Amarantha, Greg Errico, Zakir Hussain, Billy Kreutzmann, Phil Lesh, Jim Loveless - **ca.:** « The End » di The Doors, eseguita dagli autori; « Satisfaction » di Keith Richard, Mick Jagger, eseguita dai Rolling Stones; « Love Me, and Let Me Love You » di Robert Duvall; « Let the Goord Times Roll » di Leonard Lee; « Suzie Q » di Dale Hawkins, S.J. Lewis, E. Broadwater, eseguita da Fralsh Cadillac; brani scelti da « Mnong Gar Music from Vietnam » (Radio France: « Collection Musée de l'homme ») - **so.:** Nathan Boxer, Jack Jacobsen, Randy Thom - **consiglieri militari**: Dick White, Fred Rexer jr., Paul Gregory,

Ten. Col. Peter Kama, Paul Hensler, Richard Dioguardi, Doug Ryan - **coordinatore acrobazie:** Terry Leonard - **acrobati:** Joe Finnegan, Kerry Rossal, Chuck Waters, Steve Boyum - **comandante pilota:** John Addington - **coordinatori aeronautica:** Dick White, David Jones - **coordinatori marina:** Pete Cooper, Dennis Murphy, Shane Edwards - **comm.:** Michael Herr - **narratore:** Martin Sheen - **int.:** Marlon Brando (colonnello Walter E. Kurtz), Robert Duvall (tenente colonnello Bill Kilgore), Martin Sheen (capitano Benjamin L. Willard), Frederic Forrest (Hicks, il cuoco), Albert Hall (comandante Phillips), Sam Bottoms (Lance B. Johnson), Larry Fishburne (« Clean »), Dennis Hopper (il fotoreporter), G.D. Spradin (generale Corman), Harrison Ford (colonnello Lucas), Jerry Ziesmer (il civile), Scott Glenn (capitano Richard Colby), Bo Byers (1 sergente della Polizia Militare), Jales Keane (l'artigliere di Kilgore), Kerry Rossal (Mike di San Diego), Ron McQueen (il soldato ferito), Tom Mason (il furiere), Cynthia Wood (la « coniglietta dell'anno »), Colleen Camp e Linda Carpenter (le « coniglietta »), Jack Thibeau (il soldato in trincea), Glenn Walken (tenente Carlsen), George Cantero (il soldato con la valigia), Damien Leake (il mitragliere), Herb Rice (Roach), William Upton (ricognitore), Larry Carney (2 sergente della polizia militare), Marc Coppola (l'annunciatore AFRS), Daniel Kiewit (maggiore del New Jersey), Bill Graham (agente), Jerry Ross (Johnny di Malibù), Dick White (il pilota dell'elicottero), Francis Coppola (il direttore della Tv), Padre Elias (il prete cattolico), Hattie James (la voce della madre di Clean), gli Ifugao, abitanti di Banaue nelle Isole Filippine - **dp.:** Leon Chooluck, Barrie Osborne - **pe.:** John La Salandra - **p.:** Francis Coppola per Omni Zoetrope - **pa.:** Mona Skager - **o.** U.S.A., 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 147'.

Arthur Rubinstein: mes cent premières années — r., s., sc., d.: François Reichenbach - **m.:** brani scelti da Arthur Rubinstein - **int.:** A. Rubinstein - **p.:** Films du Prisme - **o.:** Francia, 1979 - **dr.:** 80' (fuori concorso).

Arven (t.l. L'eredità) - **r.:** Anja Breien - **s., sc.:** A. Breien, Oddvar Bull Tuhus, Lasse Glomm - **f.** (Panoramica, Colore): Erling Thurmann-Andersen - **mo.:** Henning-Carlsen, Christian Hartkopp - **m.:** F. Schubert, G. Rossini - **int.:** Espen Skjönberg (Jon), Anita Bjork (Martha), Häge Juve (Hanna), Jan Harstad (Jonas), Eva Opaker (Gerd), Jannik Bonnevie (Eva), Svein Sturla Hungnes (Arne), Jack Fjeldstad (Sam), Mona Hofland (Rut), Ada Kramm (Marie Skaug) - **p.:** Norsk Film - **o.:** Norvegia, 1979 - **di.:** Italnoleggio - **dr.:** 100'.

Bez Znieczulenia (Senza anestesia) - **r.:** Andrzej Wajda - **asr.:** Krystyna Crochowicz, Krzysztof Tchórzewski, Jolanta Jedynak - **s., sc.:** Agnieszka Holland, A. Wajda, Krzysztof Zaleski - **f.** (Colore): Edward Klorinski - **om.:** Janusz Kalicinski, Jan Ossowski, Jerzy TomcZuk - **scg.:** Allan Starski, Maria Lubelska-Chrolowska - **arr.:** Maria Osiecka-Kuminek, Magdalena Dipont - **c.:** Wieslawa Starska, Anna Wlodarczyk - **mo.:** Halina Prugar - **asmo.:** Maria Kalicinska - **m.:** Jerzy Derfl, Wojciech Mylynarski - **so.:** Piotr Zawadzki, Magorzata Lewandowska - **int.:** Zbigniew Zapasiewicz (Jerzy Michalowski), Ewa Dalkowska (Eva Michalowska), Andrzej Seweryn (Jocek Rosciszewski), Krystyna Janda (Agata), Emilia Krakowska (Dr. Wanda Jackowicz), Roman Wilhelmi (Bronski), Kazimierz Kaczor (il redattore capo), Iga Mayer (la madre di Eva), Aleksandra Jasinska (Ola Michalowska), Marta Salinger (Kookie Michalowska), Stefania Iwinska (la governante), Halina Golanda (la sorella di Eva), Jerzy Stuhr l'avvocato di Eva), Maria Teresa Wójcik (l'avvocato di Jerzy), Danuta Balicka-Satanowicz (il giudice), Jolanta Kozak-Sutowicz (Stenia), Zygmunt Kestowicz, T. Andrzejewski, K. Banman, T. Gandera, Z. Grusznic, J. Kaluski, W. Kapitulka, K. Kiersznowski, H. Kulina, M. Kula, W. Lothe-Stanislawska, R. Labedz, M. Miarczynska, M. Maciejwski, S. Michalski, A. Mrowiec, W. Nieciegewicz, I. Olejnik, W. Pykosz, B. Szymkowski, T. Stockinger, B. Sobczuk, J. Radziwillowicz, G. Wons, W. Wysocki, K. Wolanska, K. Zalewski, T. Zygadlo - **pe.:** Barbara Pec-Slesicka - **p.:** Zespoly Filmowe Unit X - **o.:** Polonia, 1978 - **dr.:** 114'.

Die Blechtrommel / Le tambour (Il tamburo di latta) - **r.:** Volker Schlöndorff - **asr.:** Branco Lustig, Alexander von Richthofen, Wolfgang Krobe, Andrzej Rei-

ter, Richard Malbequi - **s.**: basato sul romanzo di Günter Grass - **sc.**: Jean-Claude Carrière, Franz Seitz, V. Schlöndorff - **f.** (Eastmancolor): Igor Luther - **scg.**: Nicos Perakis, Bernd Lepel - **arr.**: Zeljka Senecic, Piotr Dudzinski - **es.**: Georges Jaconelli - **c.**: Dagmar Niefind, Inge Heer, Vashy Yabara - **t.**: Rina Carboni, Alfredo Tiberi - **mo.**: Suzanne Baron - **asmo:** Agape Dorstewitz, Barbara von Weiterschausen, Helga Kusterka - **m.**: Maurice Jarre - **so.**: Walter Kellerhals, Walter Grundauer, Peter Beil - **int.**: David Bennent (Oskar), Mario Adorf (Alfred Matzerath), Angela Winkler (Agnes Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Katharina Thalbach (Maria Matzerath), Heinz Bennent (Greff), Andréa Ferreol (Lina Greff), Fritz Hakl (Bebra), Mariella Oliveri (Roswitha Raguna), Tina Engel (Anna Koljaiczek giovane), Berta Drews (Anna Koljaiczek anziana), Roland Teubner (Joseph Koljaiczek), Tadeusz Kunikowski (lo zio Vinzenz), Ernest Jacobi (Gauleiter Lobsack), Werner Rehm (Scheffler, il fornaio), Ilse Pagé (Gretchen Scheffler), Käte Jaenicke (mamma Truczinski), Helmuth Brasch (il vecchio Heilandt), Wigand Witting (Herbert Truczinski), Marek Walczewski (Schugger-Leo), Wojciech Pszoniak (Fajngold), Otto Sander (Meyn, il musicista), Karl Heinz Tittelbach (Felix), Emil F. Feist (1 clown), Herbert Behrendt (2 clown), Bruno Thost (il caporale Lankes), Gerda Blisse (Miss Spollenhauer), Joachim Hackethal (padre Wiehnke), Zygmunt Huebner (Dr. Michon), Mieczyslav Czechowicz (Kobyella), Charles Aznavour (Sigismund Markus), Henning Schlüter (Dr. Hollatz), Alexander von Richthofen (il caporale Herzog), L. Grzmacinski (Stauer), S. Michalski (1 gendarme), J. Kapinski (2 gendarme), Dietrich Frauboes (il primario) - **dp.**: Louis Mayr, Günter Stackläv, Uta Ehmke, Jean Claude Maulière, Zygmunt Wajcik - **pe.**: Herbert Kerz, Siegfried Hofbauer, Donka Buljan, Urszula Orczylcowska, André Heinrich - **p.**: Franz Seitz per F. Seitz Film-Biosko-Film-GGB 14 KG-Hallelujah-Film, Monaco-Artemis Film, Berlino/Argos Films, Parigi - **o.**: Germania Occ.-Francia, 1979 - **di.**: United Artists - **dr.**: 150'.

Caro papà - **r.**: Dino Risi - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Dean-PIC - **dr.**: 109'.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1979, n. 4, p. 136.

The China Syndrome (Sindrome cinese) - **r.**: James Bridges - **asr.**: Kim Kurumada, Barrie Osborne - **s., sc.**: Mike Gray, T.S. Kook, J. Bridges - **f.** (Metrocolor): James Crabe - **f. 2ª unità:** Ray Villalobos - **om.**: **Mike** Sweeten - **efs.**: James F. Liles - **scg.** George Jenkins, Richard McKenzie - **arr.**: Arthur Jeph Parker - **c.**: Donfeld - **t.**: Don Schoenfel [Jane Fonda], Bernardine Anderson - **mo.**: David Rawlings - **m.**: « Somewhere in Between » di Stephen Bishop - ca.: « Sugar's Delight » di Ray Barretto, « She's Only a Country Girl », « Federico » - **so.**: Willie Burton - **es. elettronici:** Stuart Ziff - **coordinatori acrobazie:** Bobby Harris, Carey Loftin - **piloti elicottero:** Rich Holley, Richard Thomason - **int.**: Jane Fonda (Kimberly Wells), Jack Lemmon (Jack Godell), Michael Douglas (Richard Adams), Scott Brady (Herman De Young), James Hampton (Bill Gibson), Peter Donat (Don Jacovich), Wilford Brimley (Ted Spindler), Richard Herd (Evan McCormack), Daniel Valdez (Hector Salas), Stan Bohrman (Peter Martin), James Karen (Mac Churchill), Michael Alaimo (Greg Minor), Donald Hotton (Dr. Lowell), Khalilah Ali (Marge), Paul Larson (D.B. Royce), Ron Lombard (Barney), Tom Eure (Tommy), Nick Pellegrino (Borden), Daniel Lewk (Donny), Allan Chin (Holt), Martin Fiscoe (sorvegliante della sala controllo), Alan Kaul (il direttore della TV), Michael Mann (il consigliere della TV), David Eisenbise (il direttore tecnico), Frank Cavestani (il giornalista), Reuben Collins (il cronista sportivo), E. Hampton Beagle (Mort), David Pleiffer (David), Lewis Arquette (Hatcher), Dennis McMullen (Robertson), Rita Taggart (Rita Jacovich), James Hall (Harmon), Carol Helvey (la cameriera), Trudy Cane (Alma Spindler), Jack Smith jr. (Tom), David Arnsen (il cameraman), Betty Harford (la donna alla manifestazione), Donald Bishop (il presidente dell'inchiesta), Al Baietti (il testimone), Diandra Morrell (Sasha), Darrell Larson (il giovane dimostrante), Roger Pancake (il sorvegliante), Joe Lowry (l'agente di polizia), Harry M. Williams (il pompiere), Dennis Barker (la guardia del corpo), Joseph Garcia (il poliziotto dell'autostrada), James Kline (Jim), Alan Beckwith (il tecnico), Clay Hodges (il capo dell'equipe SWAT), Val Clenard

(Val Clenard) - **dp.**: James Nelson, Douglas Stoll - **pe.**: Bruce Gilbert - **p.**: Michael Douglas per IPC Films - **pa.**: J. Nelson - **o.**: U.S.A., 1979 - **di.**: Ceiad - **dr.**: 120'.

Cristo si è fermato a Eboli / Le Christ s'est arrêté à Eboli - **r.**: Francesco Rosi - Italia-Francia, 1979 - **di.**: Titanus - **dr.**: 150' (fuori concorso).
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1979, n. 3, p. 146.

Days of Heaven (I giorni del cielo) - **r.**: Terrence Malick - **r. 2ª unità:** Jacob Brackman - **asr.**: Skip Cosper, Rob Lockwood, Martin Walters - **s., sc.**: T. Malik - **f.** (Metrocolor): Nestor Almendros - **f. 2ª unità:** Paul Ryan - **scg.**: Jack Fisk - **arr.**: Robert Gould - **c.**: Patricia Norris - **t.**: Jamie Brown - **mo.**: Billy Weber - **m., dm.**: Ennio Morricone, « Enderlin » di Leo Kottke, eseguita dall'autore; « The Aquarium » dal « Carnevale degli animali » di Camille Saint-Saëns, eseguita dall'orchestra Filarmonica di Vienna - **ca.**: « Swamp Dance » di Doug Kershaw, eseguita dall'autore - **so.**: George Ronconi, Barry Thomas - **ess.**: James Cox - **consigliere tecnico**: Clenton Owensby - **piloti:** Erin Talbott, Joe Watts - **int.**: Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Sam Shepard (il fattore), Linda Manz (Linda), Robert Wilke (il capo della fattoria), Jachie Shultis (l'amica di Linda), Stuart Margolin (il capo del mulino), Tim Scott (il bracciante), Gene Bell (la ballerina), Doug Kershaw (il violinista), Richard Libertini (il direttore dello spettacolo), Franchie Lemond, Sahbra Markus, Bob Wilson, Muriel Jolliffe, John Wilkinson, King Cole - **dp.**: Les Kimber, Coulter Adams - **pe.**: Jacob Brackman - **p.**: Bert Schneider, Harold Schneider per O.P.-Paramount - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 95'.

Dieci diritti del bambino, I - **m.**: Nino Rota, Luis Bacalov, Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Egisto Macchi - **voce:** Marcello Mastroianni - **p.**: Comitato Italiano per l'UNICEF di oma - **dr.**: 60' (fuori concorso).

La drôlesse - **r., s., sc., d.**: Jacques Doillon - **f.** (Eastmancolor): Philippe Rousselot - **scg.**: Jean-Denis Robert - **mo.**: Laurent Quaglio - **so.**: Michel Kharat - **int.**: Claude Hébert (François), Madeleine Desdevises (Mado), Paulette Lahye, Juliette Le Cauchoix, Fernand Decaen, Janine Huet, Odette Mastrini, Ginette Mazure, Denise Garnier, Norbert Delozier, Marie Sanson, Edouard Besnehard, Henriette Adam, Jean Brunelière, Jacques Thieule, Christian Bouillette, Dominique Besnehard - **dp.**: André Mennecier - **p.**: Danièle Delorme, Yves Robert per Guéville-Lola Films - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 90'.

The Europeans - **r.**: James Ivory - **asr.**: Jim Maniolas, Christine Fox - **s.**: basato sul romanzo di Henry James - **sc.**: Ruth Prawer Jhabvala - **f.** (Colore): Larry Pizer - **scg.**: Jeremiah Rusconi - **c.**: Judy Moorcroft - **cor.**: Elizabeth Aldrich, Charles Garth - **t.**: Jeanne Richmond, Marianne Grigg - **mo.**: Humphrey Dixon - **m.**: Richard Robbins; « Trio », opera 17 di Clara Schumann, « Deutsche Tanz », opera 33, di Franz Schubert; « Schomberg Gallop » di G.W.E. Friedrich; « Valzer » da « La Traviata » di Giuseppe Verdi; « Old Folk Quadrilles », « French Quadrilles » di Stephen Foster; « Simple Gifts » di Shaker Hymm; « Beautiful River » di Robert Lowry - **dm., arrang.**: Vic Flick - **so.**: Derek Ball - **int.**: Lee Remick (Eugenia, Baronessa Munster), Robin Ellis (Robert Acton), Tim Woodward (Felix), Wesley Addy (Sig. Wentworth), Lisa Eichhorn (Gertrude Wentworth), Nancy New (Charlotte Wentworth), Tim Choate (Clifford Wentworth), Kristin Griffith (Lizzie Acton), Helen Stenborg (signora Acton), Norman Snow (Sig. Brand), Gedda Petry (Augustine), James Ivory (l'uomo nel negozio) - **dp.**: Joyce Herlihy, Peter Kean - **p.**: Ismail Merchant per Merchant Ivory-National Film Finance Corporation - **pa.**: Connie Kaiserman - **o.**: Gran Bretagna, 1979 - **dr.**: 83'.

Hair (Hair) — **r.**: Miloš Forman - **asr.**: Michael Hausman, Joe Ray, Joel Tuber - **s.**: basato sulla commedia musicale di Galt Mac Dermot, Gerome Ragni, James Rado - **sc.**: Michael Weller - **f.** (Technicolor): Miroslav Ondriceck, Richard Kratina, Jean Talvin - **r. 2ª unità:** Gerald Cotts - **om.**: Thomas Priestly, Jan Kiesser - **scg.**: Stuart Wurtzel, Harold Michelson - **arr.**: George DeTitta, Gerald Wunderlinch - **c.**: Twyla Tharp, Kenneth Rinker - **t.**: Max Henriquez, Robert Mills - **mo.**:

Stanley Warnow, Alan Heim - **m., ca.:** « Aquarius » eseguita da Ren Woods, « Colored Spade » eseguita da Toney Watkins, Carl Hall, Howard Porter, « Ain't Got no » eseguita da Nell Carter, Toney Watkins, Kurt Yahjian, « Black Boys » eseguita da Laurie Beechman, Debi Dye, Ellen Foley, John Maestro, Fred Ferrara, Jim Rosica, Vincent Carelia, « White Boys » eseguita da N. Carter, Charlaine Woodward, Trudy Perkins, Chuck Patterson, H. Douglas Berring, Russel Costen, Kenny Brawner, Lee Wells, « Electric Blues » eseguita da Leata Galloway, Cyrena Lomba, « Old Fashioned Melody » eseguita da Ron Young, « Flesh Departures » eseguita da John DeRobertas, Grand Bush, « 3-5-0-0 » eseguita da Melba Moore, Ronnie Dyson, « Somebody to Hold » eseguita da Charlie Brown, « Sodomy », « Donna », « Hashish », « Manchester », « Abie Baby », « Fourscore », « I'm Black, « Air », Party Music », « My Conviction », « I Got Life », « Frank Mills », « Hair », « L.B.J. », « Hare Krishna », « Where Do I Go? », « Walking in Space », « Easy to Be Hard », « Good Morning Starshine », « What a Piece of Work Is Man », « Somebody to Love », « Don't Put It Down », « Let the Sunshine In » - **ballerini:** [Twyla Tharp Dance Foundation]: Rose Marie Wright, Tom Rawe, Jennifer Way, Shelley Washington, Christine Uchida, Raymond Kurshals, Richard Colton, Anthony Ferro, Sara Rudner: [Ballet Theatre Foundation]: Johanna Baer, Carolyn Brown, Colleen O'Callaghan, Susan Clark, Jennifer Douglas, Karen Mays, Megan Murphy, Vicki Lynn Powell, Anna Spellman, Lauralee Stapfer, Deborah Wagman; e Pat Benoye, Cameron Burke, Richard Caceres, Tony Constantine, Ron Dunham, Leonard Feiner, Ken Gilden, Kate Glasner, Christian Holder, Chris Komar, Nancy Lefkowith, Joseph Lennon, Robert Levithan, France Mayotte, Hector Mercado, Sharon Miripolsky, Marta Renzi, Donna Ritchie, Ellen Saltonstall, Radha Sukhu, Byron Utley, Earlise Vails, Ronald Weeks, Kimmary Williams, Deborah Zalkind - **int.:** John Savage (Claude), Treat Williams (Berger), Beverly D'Angelo (Sheila), Annie Golden (Jeannie), Dorsey Wright (Hud), Don Dacus (Woof), Cheryl Barnes (la fidanzata di Hud), Richard Bright (Fenton), Nicholas Ray (il generale), Charlotte Rae (la signora in rosa), Miles Chapin (Steve), Fern Tailer (la madre di Sheila), Charles Denny (il padre di Sheila), Herman Meckler (lo zio di Sheila), Agness Breen (la zia di Sheila), Antonia Rey (la madre di Berger), George Manos (il padre di Berger), Linda Surh (la ragazza vietnamita), Joe Acord (il padre di Claude), Michael Jeter (Sheldon), Janet York (la psichiatra della prigione), Rahsaan Curry (Lafayette jr.), Harry Gittleson (il giudice), Jane Booke, Suki Love (i due debuttanti), Donald Alsdurf (il poliziotto), Steve Massicotte, Mario Nelson - **dp.:** Robert Greenhut, Martin Danzig, Ronald Colby - **p.:** Lester Persky, Michael Butler per United Artists - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** United Artists - **dr.:** 115' (fuori concorso).

L'ingorgo - Una storia impossibile... - **r.:** Luigi Comencini - **o.:** Italia-Francia-Spagna-Germania Occ., 1978 - **dr.:** 128'.
V. recensione di Massimo Mida in « Bianco e Nero », 1979, n. 3, p. 120 e altri dati a p. 150.

Magyar Rapszodia-Allegro Barbaro - **r.:** Miklós Jancsó - **s., sc.:** Gyula Hernádi, M. Jancsó - **f.** (Eastmancolor): János Kende - **m.:** « Allegro Barbaro » di Béla Bartók - **int.:** György Cserhalmi (István Zsadányi), Lajos Balázsovits (Gábor Zsadányi), Gábor Koncz (Szeles-Tóth), Bartalan Solti (il vecchio Bankós), Jozsef Madaras (András Baksa), Udo Kier (Alexander von Bülow), István Bujtor (Károly Hédervàry), György Tarjan (Mari Bankos) - **p.:** Malfilm-Studio Dialog - **o.:** Ungheria, 1978 - **dr.:** 175'.

Manhattan (Manhattan) - **r.:** Woody Allen - **asr.:** Fredric B. Blankein, Joan Spiegel Feinstein - **s., sc.:** W. Allen, Marshall Brickman - **f.** (Panavision, Technicolor): Gordon Willis - **om.:** Fred Schuler - **scg.:** Mel Bourne, Robert Drumheller - **c.:** Albert Wolsky (Woody Allen), Ralps Lauren - **t.:** Fern Buchner - **mo.:** Susan E. Morse - **m.:** « Rhapsody in Blue », eseguita al piano da Paul Jacobs, « Love Is Sweeping the Country », « Land of the Gay Caballero », « Sweet and Low Down », « I've Got a Crush on You », « Strike Up the Band », « Embraceable You » di George Gershwin, eseguite dall'Orchestra Filarmonica di New York, diretta da Zubin Mehta; « Someone to Watch Over Me », « He Loves and She Loves », « But Not for Me » di G. Gershwin, eseguite dall'Orchestra Filarmonica

The Buffalo, diretta da Michael Tilson Thomas - **arrang.** Tom Pierson - **so.:** James Sabat - **int.:** Woody Allen (Isaac Davis), Diane Keaton (Mary Wilke), Michael Murphy (Yale), Mariel Hemingway (Tracy), Meryl Streep (Jill), Anne Byrne (Emily), Karen Ludwig (Connie), Michael O'Donoghue (Dennis), Victor Truro, Tisa Farrow, Helen Hanft (gli invitati al party), Bela Abzug (l'ospite d'onore), Gary Weis (il direttore della TV), Kenny Vance (il produttore della TV), Charles Levin (I attore televisivo), Karen Allen (II attore televisivo), David Rasche (III attore televisivo), Damion Sheller (Willie Davis), Wallace Shawn (Jeremiah), Mark Linn Baer (l'attore shakespeariano), Frances Conroy (l'attrice shakespeariana), Bill Anthony (il proprietario della Porsche), John Doumanian (il proprietario dell'altra Porsche), Ray Serra (la cameriera della pizzeria) - **dp.:** Martin Danzig - **pe.:** Robert Greenhut - **p.:** United Artists-Jack Rollins-Charles H. Joffe Production - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** United Artists Europa - **dr.:** 96' (fuori concorso).

My Brilliant Career (La mia brillante carriera) - **r.:** Gillian Armstrong - **asr.:** Mark Egerton, Mark Turnbull, Steve Andrews - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Miles Franklin - **sc.:** Eleanor Witcombe - **f.** (Eastmancolor): Don McAlpine - **om.:** Louis Irving, Peter Moss - **scg.:** Luciana Arrighi, Neil Angwin - **c.:** Anna Senior - **cor.:** Keith Bain, Michael O'Reilly - **t.** Jill Porter - **mo.:** Nicholas Beuman - **m., dm.:** Nathan Waks - **so.:** Don Connolly - **int.:** Judy Davis (Sybylla Melvyn), Sam Neill (Harry Beecham), Wendy Hughes (la zia Helen), Robert Grubb (Frank Hawden), Max Cullen (Sig. McSwat), Pat Kennedy (la zia Gussie), Aileen Britton (la nonna Bossier), Peter Withford (lo zio Julius), Carole Skinner (signora McSwat), Alan Hopgood (il padre), Julia Blake (la madre), Tony Hughes (Peter McSwat), Tina Robinson (Lizer McSwat), Aaron Corrin (Jmmy McSwat), Sharon Crouch (Sarah McSwat), Robert Austin (Willie McSwat), Mark Spain (Tommy McSwat), Simone Buchanan (Mary Anne McSwat), Hayley Anderson (Rosie Jane McSwat), Marion Shad (Gertie), Suzanne Roylance (Biddy), Zelda Smyth (Ethel), Amanda Pratt (Blanche Derrick), Bill Charlton (Joe Archer) - **dp.:** Toivo Lember - **p.:** Margaret Fink per New South Wales Film Corporation-M. Fink Films - **pa.:** Jane Scott - **o.:** Australia, 1979 - **di.:** Linea Cinematografica-Fida - **dr.:** 97'.

Norma Rae (Norma Rae) - **r.** Martin Ritt - **asr.:** James Nicholson, Glenn "Skip" Surguine - **s., sc.:** Irving Ravetch, Harriet Frank jr. - **f.** (Panavision, Colore De Luxe): John A. Alonzo - **om.:** John Toll - **scg.:** Walter Scott Herndon, Tracy Bousman - **arr.:** Gregory Garrison - **c.:** Michael J. Harte, Agnes J. Lyon - **t.:** Tom Ellingwood - **mo.:** Sidney Levin - **m.:** David Shire - **ca.** « It Goes Like It Goes » di D. Shire, Norman Gimbel, eseguita da Jennifer Warnes - **so.:** Bruce Bisenz - **int.:** Sally Field (Norma Rae), Beau Bridges (Sonny Webster), Ron Leibman (Reuben), Pat Hingle (Vernon), Barbara Baxley (Leona), Gail Strickland (Bonnie Mae), Morgan Paull (Wayne Billings), Robert Broyles (Sam Bolen), John Calvin (Ellis Harper), Booth Colman (Dr. Watson), Lee DeBroux (Lujan), James Luisi (George Benson), Vernon Weddle (rev. Hubbard), Gilbert Green (Al London), Bob Minor (Lucius White), Mary Munday (Signora Johnson), Jack Stryker (J.J. Davis), Gregory Walcott (Lamar Miller), Noble Willingham (Leroy Mason), Lonnie Chapman (Gardner), Bert Freed (Sam Dakin), Bob E. Hannah (Jed Buffum), Edith Ivey (Louise Pickens), Scott Lawton (Craig), Frank McRae (James Brown), Gerald Okuneff (l'uomo di Pinkerton), Gina Kaye Pounders (Millie), Henry Slate (il poliziotto), Melissa Ann Wait (Alice), Joe A. Dorsey (Woodrow Thompson), Sherry Velvet Foster (Velma Stackhouse), Grace Zabriskie (Linette Adam), Stuart Culpepper (Roy Towner), Weona T. Brown (la venditrice di panini imbottiti), Carolyn Danforth (Mavis Pruitt), James W. Harris (Mill Worker), Charlie Briggs (Warren Lätting), Billie Joyce Buck (Agnes Roy), Fred Covington (Alston Purvis), J. Don Ferguson (Peter Gullat), Sandra Dorsey (Jail Matron), Harold E. Finch (l'agente), Clayton Landey (Tedd Bob Keeler), William Pannel (Billy Stettin), George Robertson, Thomas D. Samford III, J. Roy Tatum - **dp.:** Jack Terry - **p.:** Tamara Asseyev, Alex Rose per 20th Century Fox-M. Ritt-Rose-Asseyev Production - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 115'.

Okupacija U 26 Slika - r.: Lordan Zafranovic - **s., sc.:** Mirko Kovac, L. Zafranovic - **f.** (Eastmancolor): Karpo Godina - **scg.:** Milenko Jeremic, Zvonko Suler - **c.:**

Mirjana Ostoic - **mo.**: Josip Remenar - **m.**: Alfi Kabijo - **so.**: Mladen Prebil - **int.**: Franco Lasic (Nico), Milan Strljic (Tony), Ivan Kelemenc (Miho), Boris Kralj (Baldo), Tatiana Poberznick (Anna), Gordana Pavlov (Mara), Tatjana Bošković (la prostituta), Stevo Zigon, Zvonko Lepetic, Milan Erak, Karlo Bulic - **dp.**: Stipe Gurdulic - **p.**: Jadran Film-Croatia Film - **o.**: Jugoslavia, 1978 - **dr.**: 112'.

Prova d'orchestra - **r.**: Federico Fellini - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Gaumont - **dr.**: 70' (fuori concorso).
V. altri dati (Berlino '79) in « Bianco e Nero », 1979, n. 3, p. 91 e saggio di Ermanno Comuzio in « Bianco e Nero », 1979, n. 4, p. 63.

Série noire - **r.**: Alain Corneau - **asr.**: Laurent Ferrier - **s.**: basato sul romanzo « A Hell of a Woman » di Jim Thompson - **sc.**: Georges Pérec, A. Corneau - **d.**: G. Pérec - **f.** (Colore): Pierre-William Glenn - **om.**: Jean-François Gondre - **mo.**: Thierry Derocles - **m.**: Duke Ellington, Juan Tizol - **so.**: Michel Desrois - **int.**: Patrick Dewaere (Frank Poupart), Myriam Boyer (Jeanne), Bernard Blier (Staplin), Marie Trintignant (Mona), Jeanne Herviale (la zia), Andreas Katsulas (Andreas Tikides), Charlie Farnel (Marcel), Samuel Mek (il boxeur), Jack Jourdan, Fernand Coquet, le Hell's Angels di Parigi - **dp.**: Catherine Lapoujade - **p.**: Maurice Bernart per Prospectable-Gaumont - **o.**: Francia, 1979, - **dr.**: 110'.

Siberiada — **r.**: Andréj Michalków-Končalovskij - **s., sc.**: Valentin Ejov, A. Michalków-Končalovskij - **f.** (Colore): Levan Patachvili - **scg.**: Nicolaï Dvigoubsky, Alexandre Abadachian - **c.**: Natalia Litchmanova - **mo.**: Valentina Koulaguine - **m.**: Edouard Artemiev - **so.**: Valentin Bobousk - **int.**: Vladimir Samaïlov (Afanassi Ooutstoujanine, padre di Nikolaï), Micha Babourov (Nikolaï Oustoujanine, bambino), Vitali Solomine (Nikolaï Oustoujanine, ragazzo), Yavaslava Khlapova (Anastasia Solomina, bambina), Natalia Andreitcenko (Anastasia, ragazza), Evgueni Petrov (Evofeï Solomina, padre di Anastasia), Mikhaïl Konovov (Radian Kimentov), Pavel Kadatchnikov (Fedka), Aliocha Tournkine (Spiridou Solomina, bambino), Sergej Cagourov (Spiridou Solomina, ragazzo), Volodia Levitan (Alexeï Oustoujanine, figlio di Nikolaï), Evgueni Leonov Gladychev (Alexeï Oustoujanine, ragazzo), Igor Othoupine (Fillip Solomina, fidanzato di Anastasia), Nikita Michalków (Alexei Oustoujanine, adulto), Ljudmila Gourtchenko (Taia Solomina), Rouslan Mikaberidze (Tofik Roustamov, amico di Alexei), Vsevolod Rodionov (Fedor Nikolaevitch, amico di Fillip), Konstantine Grigoriev (Gouriev) - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S., 1977-79 - **dr.**: 210'.

Los sobrevivientes — **r.**: Tomàs Gutiérrez Alea - **s., sc.**: Antonio Benitez, T. Gutiérrez Alea - **f.**: Mario García Joya - **m.**: Léo Brower - **int.**: Enrique Santiesteban, Reinaldo Miravalles, German Pinelli, Ana Vinas, Vicente Revuelta, Carlos Ruiz de la Tejera, Leonor Borrero - **p.**: I.C.A.I.C. - **o.**: Cuba, 1979 - **dr.**: 130'.

Les sœurs Brontë - **r.**: André Téchiné - **s., ad. sc., d.**: A. Téchiné, Pascal Bonitzer, Jean Gruault - **f.** (Eastmancolor): Bruno Nuytten - **scg.**: Jean-Pierre Kohut-Svelko - **c.**: Christian Gasc - **mo.**: Claudine Merlin - **ad.m.**: Philippe Sarde - **so.**: Alain Curvelier - **int.** Isabelle Adjani (Emily), Marie-France Pisier (Charlotte), Isabelle Huppert (Anne), Pascal Greggory (Branwell), Patrick Magee (il sig. Brontë), Hélène Surgère (la signora Robinson), Roland Bertin (il sig. Nicholls), Alice Sapritch (la zia), Xavier Depraz (il sig. Heger), Adrian Brine (il sig. Robinson), Julian Curry (il sig. Smith), Renée Goddard (Tabby), Jean Sorel (Leyland), Roland Barthes (Tackeray) - **dp.** Daniel Messère - **p.**: Yves Gasser, Yves Peyrot, Klaus Hellwig per Action Films-Gaumont-FR3 - **pa.**: Alain Sarde - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 115'.

Victoria — **r., s., sc.**: Bo Widerberg - **f.** (Colore): Hanno-H. Fuchs - **m.**: Giuseppe Verdi - **int.**: Michaela Jolin, Stephan Schwartz, Pia Skagermark, Sigmar Solbach, Christiane Hörbiger, Gustav Kleen, Amelie von Essen, Erik Eriksson, Hans-Christian Blech - **p.** B. Widergerb Film, Stoccolma/Corona Film, Monaco - **o.**: Svezia-Germania Occ., 1979 - **dr.**: 106'.

Een vrouw tussen hond en wolf / Femme entre chien et loup - **r.**: André Delvaux - **asr.**: Hans Kemma - **s., sc.**: Ivo Michiels, A. Delvaux - **f.** (Eastmancolor):

Charlie Van Damme - **om.**: Wil Van den Ende - **scg.**: Claude Pignot, Françoise Hardy, Philippe Graff - **c.**: Jean Tax - **mo.**: Pierre Gillette - **m.**: Etienne Verschueren - **so.**: Henri Morelle, Antoine Bonfanti, Maurice Gilbert - **int.**: Marie-Christine Barrault (Liève), Roger Van Hool (Franccois), Rutger Hauer (Adriaan), Raf Reymen (lo zio Georges), Senne Rouffaer (il prete), Hector Camerlynck (lo zio Odilon), Tina Balder (la zia Mélanie), Jenny Tanghe (la zia Anna), Greta Van Langendonck (Suzanne), Janine Bischops (la zia Léontine), Johnny Voners (lo zio Nand), Marc Bober (il postino), Mathieu Carrière (il soldato venuto dalla Germania), Yves Robert (l'operaio), Yvonne Mertens (una vicina), Simon Pleysier (Patrick), Sam Pleysier (Georges), Serge-Henri Valcke (il ragazzo in bicicletta), Mieke Verheyden (una vicina), Karel Vingerhoets (un soldato), Bert Andre - **dp.**: André Mennecier - **pe.**: Pierre Drouot - **p.**: Jean-Claude Bast, Danièle Delorme, Yves Robert per N.I.M., Bruxelles/Guéville-Gaumont, Parigi - **o.**: Belgio-Francia, 1979 - **dr.**: 105'.

Wise Blood - **r.**: John Huston - **asr.**: Tom Shaw, Gene Anderson jr. - **s.**: basato sul romanzo di Flannery O'Connor - **sc.**: Benedict Fitzgerald, Michael Fitzgerald - **f.** (Colore): Gerry Fisher - **om.**: Bernie Ford - **scg.**, **c.**: Sally Fitzgerald - **mo.**: Roberto Silvi - **c.**, **dm.**: Alex North - **so.**: Colin Charles - **int.**: Brad Dourif (Hazel Motes), Ned Beatty (Hoover Shoates), Harry Dean Stanton (Asa Hawks), Daniel Shor (Enoch Emery), Amy Wright (Lily Hawks), Mary Nell Santacroce (Signora Flood), John Huston (il nonno di Hazel), William Hickey (il Pastore), J. L. Parker, Marvin Sapp, Richard Earle, Herb Kossover, Betty Lou Groover, John Tyndall, Gillaaron Houck, Philip Mixer, Sharon Johnson, Joe Dorsey, Stratton Leopold, Leonard Holmes, Daniel Albright, Tommy Alson, Harold Horne, Jim Barbee, Gene Howard, Raymond Foskey, Vicky Dyer, Jerry Rushing, Ken Flower, Gladys Hill, Ray Wilkes - **p.**: M. Fitzgerald, Kathy Fitzgerald per Ithaca Productions, Los Angeles/Anthea, Monaco - **pa.**: Hans Brockmann - **o.**: U.S.A.-Germania Occ., 1979 - **dr.**: 106' (fuori concorso).

Woyzeck (Woyzeck) — **r.**: Werner Herzog - **asr.**: Mirko Tichacek - **s.**: basato sul dramma di Georg Büchner - **sc.**: W. Herzog - **f.** (Eastmancolor): Jörg Schmidt-Reitwein - **scg.**: Henning von Gierke - **c.**: Gisela Storch - **mo.**: Beate Mainka-Jellinghaus - **m.**: Fiedelquartett Telc e brani di Antonio Vivaldi e Benedetto Marcello - **so.** Harald Maury, Jean Fontaine - **int.**: Klaus Kinski (Woyzech), Eva Mattes (Marie), Wolfgang Reichmann (il capitano), Willy Semmelrogge (il dottore), Josef Bierbichler (il tamburo maggiore), Paul Burian (Andres), Volker Prechtl (il cliente ubriaco dell'albergo), Dieter Augustin (l'imbonitore), Irm Hermann (Margret), Wolfgang Bächler (il commerciante ebreo), Rosy-Rosy Heinikel (Kathe), Herbert Fux (il sottufficiale), Thomas Mettke (il locandiere), Maria Mettke (la moglie del locandiere) - **dp.**: Walter Saxer, Rudolf Wolf - **p.**: W. Herzog per W. Herzog Filmproduktion-ZDF - **o.**: Germania Occ., 1979 - **di.**: Impegno-Reak - **dr.**: 81'.

Un certain regard

Companys, proces a Catalunya - **r.**: Josep Maria Forn Costa - **s.**, **sc.**: Antoni Freixas, Ferran Llagostera, J.M. Forn Costa - **f.**: Cecilio Paniagua - **scg.**: Josep Maria Espada, J.M. Segarra - **mo.**: Emilio Rodriguez - **m.**: Manuel Valls - **int.**: Louis Iriondo, Marta Angelat, Monserrat Carulla, Xavier Elorriaga, Pau Garsball, Augustin Gonzales, Alfred Luchetti, Carlos Lucea, Marta May, Biell Moll, Ovidi Montllor, Jordi Serrat - **p.**: Prozesa-Llanterna Films S.A.-P.C. Teide - **o.**: Spagna, 1979 - **dr.**: 120'.

Dalla nube alla Resistenza — **r.**: Jean-Marie Straub - **s.**: basato sui romanzi « Dialoghi con Leucò » (I parte) e « La luna e i falò » (II parte) di Cesare Pavese - **sc.**: J.-M. Straub, Danièle Huillet - **f.** (Colore): Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli - **mo.**: J.M. Straub, Danièle Huillet - **dm.**: Gustav Leonhardt - **so.**: Luis Hochet, Georges Vaglio - **int. I parte:** Olimpia Carlisi (Nephele), Guido Lombardi

(Ixion), Gino Felici (Hippolocus), Lori Pelosini (Sarpedon), Walter Pardini (Oedipus), Ennio Lauricella (Tiresias), Andrea Bacci (I cacciatore), Lori Cavalini (Il cacciatore), Francesco Ragusa (Litierses), Fiorangelo Pucci (Hercules), Dolano Bernardini (il padre), Andrea Filippi (il figlio) - **II parte:** Mauro Monni (il bastardo), Carmelo Lacorte (Nuto), Luigi Giordanello (Valino), Mario di Mattia (Cinto), Paolo Cinanni (il gentiluomo), Maria Eugenia T., Alberto Signetto, Paolo Pederzoli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carrosso, Sandro Signetto, Antonio Mingrone, Gianni Toti - **p.:** Straub-Huillet-RAI-TV II Rete, Roma/INA, Parigi/Janus Film Fernsehen, Francoforte/Artificial Eye, Londra - **o.:** Italia-Francia-Germania Occ.-Gran Bretagna, 1979 - **dr.:** 103'.

Die dritte Generation **r.:** Rainer Werner Fassbinder - **asr.:** Juliane Lorenz - **s., sc.:** R.W. Fassbinder - **f.** (Colore): R.W. Fassbinder, Hans Günther Bücking - **scg.:** Raul Gimenez - **t.:** Anna Nöbauer - **mo.:** Juliane Lorenz - **m.:** Peer Raben - **so.:** Hartmut Eichgrün, Jean-Luc Marié - **ess.:** Mel Kutbay - **collaboratori tecnici:** Ekkehard Heinrich, Hans Bücking, Wolfgang Rühl - **pirotecnici:** Joachim Schultz, Fred Bräutigam, Lother Tropp - **int.:** Volker Spengler (August Brem), Bulle Ogier (Hilde Krieger), Hanna Schygulla (Susanne Gast), Harry Baer (Rudolf Mann), Vitus Zeplichal (Bernahrd von Stein), Udo Kier (Edgar Gast), Margit Carstensen (Petra Vielhaber), Günther Kaufman (Franz Walsch), Eddie Constantine (Peter Lurz), Raul Gimenez (Paul), Y Sa Lo (Ilse Hoffmann), Hark Bohm (Gerhard Gast), Claus Holm (il nonno Gast), Lilo Pempeit (la mamma Gast), Jürgen Draeger (Hans Vielhaber) - **dp.:** Harry Zottl - **p.:** R. W. Fassbinder per Tango Film, Berlino-Pro-ject Film-produktion-Filmverlag der Autoren - **o.:** Germania Occ., 1979 - **dr.:** 111'.

Fadjal — r., s., sc.: Safi Faye - **f.** (Colore, 16 mm): Patrick Fabry, Jean Modod, Papa Moctar Ndoye - **mo.:** André Davanture, Marie-Christine Rougerie, Dominique Smadja, Babacar Diagne - **so.:** Magib Fofana - **int.:** Ibou Ndong e la sua famiglia - **p.:** Safi Faye - **o.:** Senegal, 1979 - **dr.:** 108'.

A kedves szomszéd — **r.:** Zsolt Kézdi Kovács - **s., sc.:** Géza Bereményi; Z. Kézdi Kovács - **f.** (Eastmancolor): János Zsombolyai - **int.:** László Szabó (Dibusz), Lajos Szabó (Okolicsni), Margit Dayka (Ida), Ági Margittay (signora Hajdú), Csilla Herczeg (Bea), Bertalan Solti (l'istitutore), Ági Kakasi (Erzsi), Gyöngyi Vigh - **p.:** Mafilm Studio Objektiv - **o.:** Ungheria, 1979 - **dr.:** 98'.

Moments de la vie d'une femme — r., s., sc.: Michal Bat-Adam - **f.** (Colore): Yves Lafage - **scg.:** Eytan Levi - **c.:** Sarah Wiener - **m.:** Sophie Coussein - **m.:** Hubert Rostaing - **so.** Georges Prat - **int.** M. Bat-Adam (Yola), Brigitte Catillon (Anne), Assaf Dayan (Avi), Avi Pnini (Ilan), Eliran Dekel (Roni) - **dp.:** Rudi Cohen, Louis Wipf - **p.:** Rosa Productions-Mica Films, Parigi/Bein Hashurot, Tel Aviv - **o.:** Francia-Israele, 1979 - **dr.:** 92'.

Mourir à tue-tête — r.: Anne Claire Poirier - **s.:** Andrée Major - **sc.:** A.C. Poirier, Marthe Blackburn - **f.** (Colore): Michel Brault - **scg.:** Denis Boucher - **mo.:** André Corriveau - **m.:** Maurice Blackburn - **so.:** Joseph Champagne, Roger Lamoureux, Jacques Drouin - **int.:** Julie Vincent, Germain Houde, Paul Savoie, Monique Miller, Micheline Lanctôt, Luce Guilbeault, Christiane Raymond, Louise Portal, Murielle Dutil, Julie Morand, Léo Munger, Pierre Gobeil, André Pagé, Michèle Mercure, Jean-Pierre Masson - **dp.:** Laurence Paré - **p.:** Jacques Gagné, A.C. Poirier per Office National du Film du Canada - **o.:** Canada, 1979 - **dr.:** 95'.

Le Musée du Louvre — r.: Toshio Uruta - **s., sc.,** Shuntaro Tanikawa - **comm.:** Jean Piat - **m.:** Tôr Takemitsu - **int.:** Dominique Laffin - **p.:** Fuji TV - **o.:** Francia-Giappone, 1979 - **dr.:** 119'.

Pavillon VI — r., s., sc.: Lucian Pintillie - **f.:** Milorad Jaksic - **int.:** Slobodan Perovic, Zoran Radmilovic, Slavko Simic, Pavle Vujisic, Ljuba Tadic, Stevo Zigon, Drago Cuma - **p.:** Centre Film - **o.:** Jugoslavia, 1979 - **dr.:** 92'.

Les petites fugues — r.: Yves Yersin - **asr.:** Jean-Daniel Bloesch - **s.:** Madeleine Fonjallaz - **sc., d.:** Y. Yersin, Claude Muret - **f.** (Eastmancolor): Robert

Alazraki - **om.**: Dominique Fondacci, Christine Trommer - **scg.**: Jean-Claude Maret - **c.**: Marianne Monnier - **t.**: Marie-Hélène Yatchenkoff, Giacomo Peier, Franziska Messerli - **mo.**: Y. Yersin - **m.**: Léon Francioli - **so.**: Luc Yersin - **int.**: Michel Robin (Pipe), Fabienne Barraud (Josiane), Fred Personne (John Duperrex), Dore De Rosa (Luigi), Mista Préchac (Rose Duperrex), Laurent Sandoz (Alain), Nicole Vautier (Marianne), Léo Maillard (Stéphane), Pierre Bovet (il postino), Roland Amstutz (il consigliere d'amministrazione), Maurice Buffat (il poliziotto), Yvette Théraulaz (la benzinaia), Joseph Laieser (il caporeparto della fabbrica di cioccolata), Gérald Battiaz (il motociclista n. 32), Martine Simon (Bica, l'amica del corridore), Michel Fidanza (il meccanico), Frédéric Erni (l'altro meccanico), Pierre Malkini (il presentatore del concorso), Thérèse Storck (Miss moto), Jean-Marie Verselle (il vicino di tavola), Jan Dchlegel (il vicino n. 2), Marcel Robert (il vicino n. 3), Marc Pache (il giovane motociclista elegante), Serge Maillard (lo sposo), Gilbert Isnard (la guardia), Bernd Van Doornick (il pilota dell'elicottero), Roger Cunéeo, Jeanne Ferreux, Raymond Barrat, Pierre Arbel, Maurice Aufair - **dp.**: Robert Boner - **p.**: R. Boner per Film Vidéo Collectif-Filmkollektiv, Zurigo/FR3-Films 2001, Parigi/Télévision SSR, Ginevra - **o.**: Svizzera-Francia, 1979 - **dr.**: 140'.

Spirit of the Wind — **r.**: Ralph R. Liddle - **s., sc.**: John Logue, R. R. Liddle - **f.**: J. Logue - **m.**: Buffy Sainte-Marie - **int.**: P. Savage, G. Clutesi, Chief Dan George, S. Pickens - **p.**: Raven Pictures - **o.**: U.S.A., 1979 - **dr.**: 82'.

Semaine de la critique

Fremd bin ich eigezogen — **r.**: Titus Leber - **asr.**: Herbert Baumgartner - **s., sc.**: T. Leber - **f.** (Colore 16 mm): T. Leber, Dieter Wittich, Wittigo - **scg.**: Agnès Mencler - **mo.**: T. Leber - **asmo.**: Dragutin Santek - **m.**: Franz Schubert, eseguita al piano da Gilbert Schuchter - **consulenti musicali:** Rudolph Weishappel, Wiener Mannergesangsverein - **consulenti scientifici:** Christa Landon, Brigitte Massin, l'Ufficio culturale di Vienna - **int.**: Axel Schanda (Schubert), August Schuschnigg (Schubert, da ragazzo), Alicia Meyer-Stauffer (la madre), Ernst Dungi (il padre), Angelika Berlage (Caroline), Fritz Hackl, Bruno Anthony de Frigance, Franz Maierhofer, Katharina Aslanidis, Christa Stubenvonn, Ingrid Woll, Trud Stemmer, Helmut Seufert - **p.**: T. Leber per Titus Film, Vienna/Clasart, Monaco - **o.**: Austria-Germania Occ., 1978 - **dr.**: 70'.

Jun — **r.**: Hirto Yokoyama - **s.**: basato sull'opera di Sokuramoto - **sc.**: H. Yokoyama - **f.**: Akira Takada - **mo.**: Keiichi Uraoka - **m.**: Toshi Ichiyanagi - **int.**: Jun Eto, Yoko Kizima, Yoko Enami, Chiyoko Akaza - **p.**: Kogei-Sha - **o.**: Giappone, 1979 - **dr.**: 90'.

Northern Lights - **r.**: John Hanson, Rob Nilsson - **asr.**: Richard Kletter - **s., sc.**: J. Hanson, R. Nilsson - **f.** (Bianco e nero): Judy Irola - **scg.**: Richad Brown, Marianne Astrom De Fina - **mo.**: J. Hanson, R. Nilsson, Susan Slanhoff, Michael Rudnick, Monika Strueben, Jane Stubbs - **m.**: David Ozzie Ahler - **mx.**: Lee Dichter - **so.**: Joan Musante - **int.**: Robert Behling (Ray Sorenson), Susan Lynch (Inga Olsness), Joe Spano (John Sorenson), Marianne Astrom De Fina (Kari), Ray Ness (Henrik Sorenson), Helen Ness (Jenny Sorenson), Thorbjorn Rue (Thor), Nick Eldridge (Sven), Jon Ness (Howard), Gary Hanish (Charlie Forsythe), Melvin Rodvold (Ole Olsness), Adelaïde Thorntveit (Adelaïde Olsness), Mabel Rue (la nonna), Krist Toresen (Krist), Bill Ackeridge (Gordon), Harold Aleshire (Murphy), Don De Fina (Knut), Henry Martinson (Henry Martinson), Walter Bohlin, Ken Sorum, Les Hanson, Ed Grin De Land, Harry Wendel - **dp.**: Teresa Book, Don De Fina, Este Gardner, Whitney Green - **p.**: J. Hanson, R. Nilsson per Ciné-Manifest Production - **pa.**: Sandra Schulberg - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 98'.

La rabia — **r.**: Eugeni Anglada - **s., sc.**: E. Anglada, Miguel Porter-Moix, J.M. Hernan - **f.** (Bianco e nero, Colore, 16 mm): Tomas Pladevall - **m.**: Luis Vidal -

int.: Marta May, Maria Asuncion Sancho, Alfred Luccheti, Jacque Zurban, R. Coromianas, M. Sanchez, C. Casavas, J. Serra, « Darius e Mariangels-» - **p.**: P.C. Teide - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 100'.

Saiehaiem bolan de bad — **r.**: Bahman Farmanara - **s.**: basato sul romanzo « Il primo innocente » di Houshang Golshiri - **sc.**: H. Golshiri, B. Farmanara - **m.**: Ahmad Pejman - **int.**: Faramarz Gharibian, Said Nikpour, Hossein Kasbian, Atash Khayer, Fereidoun Yousefi, Malihe Nazari - **p.**: B. Farmanara - **o.**: Iran, 1978 - **dr.**: 104'.

Les servantes du bon Dieu — **r.**: Diane Létourneau - **s.**, **sc.**: Louise Carrier - **f.** (Colore): Jean-Charles Tremblay - **asf.**: Pierre Duceppe - **mo.**: Josée Beaudet - **so.**: Serge Beauchemin - **int.**: Le piccole suore della Santa Famiglia - **p.**: Claude Godbout, Marcia Couëlle per Productions Prisma-SDICC-Radio Quebec-OTEO - **o.**: Canada, 1978 - **dr.**: 90'.

Tchouj petela — **r.**: Stefan Dimitrov - **s.**, **sc.**: Konstantin Pavlov - **f.**: Emile Wagenstein - **m.**: Guérgui Guenkov - **int.**: Nikolay Bines, Névena Kokanova - **p.**: Film Bulgaria, Sofia - **o.**: Bulgaria, 1978 - **dr.**: 83'.

Quinzaine des réalisateurs

Angi Vera (Angi Vera) — **r.**: Pál Gábor - **s.**: basato su un romanzo di Endre Vészi - **sc.**: P. Gábor - **f.** (Eastmancolor): Lajos Koltai - **om.**: Guyla Kovács - **l.**: József Marton - **scg.** András Gyürky, Vera Mattheidesz - **c.**: Éva Vargo - **mo.**: Éva Kármentö - **m.**: György Selmeczi - **so.**: György Fék - **collaboratori**: István Baki, István Baki, István Albrecht, Gábor Martos, István Kudela, Lajos De-Re, Judith Morosvölgyi, Gyuláne Szmes, Agnes Sarkadi, Csaba Szever, Rudolf Grätzer, Klára Iványi, István Jávor, Andrea Kormos - **int.**: Veronika Pap (Vera Angi), Erzsi Pásztor (Anna Traján) Éva Szabó (Mariá Muskát), Tamás Dunai (István André), László Halász, László Horváth, Teri Bod, Ági Dávid, Franciska Györy, László Kanalas, Flóra Kábár, Antal Konrád, Cabi Koszta, György Kölgyesi, Kati Marton, Imre Ráday, Tibor Varga, Zoltán Vadász, Ferenc Baracsi, Józef Bara, Vali Borbély, Laura Bökönyi, Éva Deák, Dezsö Füller, Pálma Gyimesi, Zsuzsa Högye, Péter Kereks, László Lamanda, Éva Vadnsi, Lászlo Németh, István Pathó, Teréz Sántha, Gábor Schallinger, Annamária Szabó, István Szilágyi, Pál Szöke, Mari Szür, Máté Tóth, Mátyás Usztics - **dp.**: György Onódi - **p.**: Mafilm-Objektív Rilmstúdió - **o.**: Ungheria, 1978 - **di.**: Academy-Martino - **dr.**: 96'.

Avoir 16 ans — **r.**: Jean Pierre Lefebvre - **asr.**: Alain Chartrand, Marie Andrée Vinet - **s.**: Claudine Cyr - **sc.**: J.P. Lefebvre, Claude Paquette - **comm.**: Eric Lefebvre - **f.** (Colore): Guy Dufaux - **asf.**: Louis de Ernsted, Michel Caron, Daniel Vincelette - **scg.**: Michel Proulx - **c.**: Claude Aubin - **mo.**: Marguerite Duparc - **m.**: Gilles Bellemare, Alain Lamontagne, Paul Piché - **int.**: Yves Benoît, Louise Choquette, Aubert Pallascio, Marthe Choquette, Lise L'Heureux, Eric Beausé, Alain Moffat, Hugues Joly, Francis Catalano, Sylvie Brousseau, Michel Dumont, Gilles Reanaud, Michèle Magny, Nicole Fillon, Jean-Pierre Leduc, Frédérique Collin, Patrick Peuvlon, Pierre Curzi, Jean Marchand - **p.**: Marguerite Duparc per Cinak - **o.**: Canada, 1978-'79 - **dr.**: 130'.

Báječní muzi s klikou — **r.**: Jiří Menzel - **asr.**: Hana Hanusová - **s.**: Oldrich Vlcek - **sc.**: O. Vlcek, J. Menzel - **f.** (Colore): Jaromír Sofr - **om.**: Richard Valenta - **scg.**: Zbynek Hloch, Michael Poledník - **c.**: Theodor Pistek - **t.**: Vladimír Petrina, Alena Sedová - **mo.**: Jirí Brozek - **m.**: Jirí Sust, eseguita dall'orchestra Film Symphony - **dm.**: Frantisek Belfín - **consiglieri**: Dr. Jaroslav Boucek, Dr. Zdenek Stábla, Jiří Janda, František Sebesta - **int.**: Rudolf Hrusínsky (Vilém Pasparte), Vlasta Fabiánova (Emílie Kolárová-Mladá), Blazena Holisová (Evzenie Slavik), Vladimír Mensík (Slapeta), Jiří Menzel (Kolomaty), Hana Buresová (Aloisie), Jaromíra Milová (Josephine Pasparte), Josef Kemr (Benjamin),

Oldrich Vlcek (Berousek), Josef Somr, Vladimír Huber, Marie Rosulková, Jiřina Steimarová, Ludvík Hradílek, Antonín Klepác, Miloslav Stibich, Miloslav Horácek, Bohus Záhorsky, Václav Neckár, Historical Fencing Group Baník Praha, F. Kratochvik Cartoon Theatre Ensemble, Habart, Horánková, Jákl, Knot, Klenot, Svobodová, Stemberk - **p.**: Filmové Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1978 - **dr.**: 100'.

Bastien, Bastienne — **r.**: Michel Andrieu - **asr.**: Jacques Kebadian, Sonia Cauvin - **sc.**, **d.**: M. Andieu - **f.** (Eastmancolor): Renan Pollès - **om.**: Gérard de Battista - **scg.**, **c.**: Hilton Mc Connico - **mo.**: Chantal Colomer - **m.**: « Bastien et Bastienne » di W.A. Mozart, eseguita dall'Orchestra dei Concerti Pasdeloup - **dm.**: Louis Tillet - **mx.**: Dominique Hennequin - **so.**: Mchel Brethez - **int.**: Juliet Berto (Catherine), Anna Prucnal (Suzanne), Béatrice Bruno (Marie), Orane Demazis (Georgette), Emmanuel Prat (Eric/Bastienne), Serge Dambrine (Yves/Bastien), Mathieu Lacaille (Jean-Charles/Colas), Jacques Chailleux (il dragone) - **dp.**: Vincent Darasse - **p.**: Agence Française d'Images-FR3 - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 106'.

Black Jack — **r.**: Kenneth Loach - **asr.**: Raymond Day - **s.**: basato su un romanzo di Leon Garfield - **ad.**: K. Loach - **f.** (Colore): Chris Menges - **scg.**: Martin Johanson - **c.**: Sally Nieper - **t.**: Ruth Khan - **mo.**: William Shapter - **m.**: Bob Pegg - **so.**: Andrew Boulton - **int.**: Stephen Hirst (Bartholomew « Tolly » Pickering), Louise Cooper (Belle Carter), Jean Franval (« Black Jack »), Phil Askham (il carnefice), Pat Wallis (signora Gorgandy), John Young (Dr. Hunter), William Moore (signor Carte), Doreen Mantle (signora Carter), Russell Waters (Dr. Jones), Packie Byrne (Dr. Carmody), Joyce Smith (signora Carmody), Arthur Davis (signor Hannah), Cilla Mason (signora Hannah), Jackie Shinn (signor Arbuthnot), Mary Wray (signora Arbuthnot), Les Hicken (Jed), Brian Lewis (Jethro), Patti Nicholls (signora Mitchell), Brian Hawksley, Dave Daniels, Michael Hinchcliffe, Andrew Bennet, Malcolm Dixon, Mike Edmonds, David Rappaport, Tiny Ross, Ted Beyer, Gary Roberts, Hughie Turner - **pe.**: Bobby Blues - **p.**: Tony Garnett per Kestrel Film-National Film Finance Corporation - **o.**: Gran Bretagna, 1979 - **dr.**: 110'.

Caniche — **r.**, **s.**, **sc.**: Bigas Luna - **f.**: Pedro Aznar - **mo.**: Anastasi Rinos - **m.**: Béla Bartók - **int.**: Angel Jove, Consol Tura, Linda Perez Gallardo, Cruz Tobar, Sara Grey, Marta Molins, Carlos Martos - **p.**: Figaro Film - **o.**: Spagna, 1978-'79 - **dr.**: 90'.

Chrissomaloussa — **r.**: Tony Lycouressis - **s.**, **sc.**: T. Lycouressis, Stratis Karras - **f.**: Andreas Bellis - **mo.**: Georges Triandafillou - **m.**: Canti e musiche popolari della Grecia - **int.**: Antonis Katsaris, Vera Krouska, Vangelis Kazan, Thanos-Alexander Velloudios - **p.**: T. Lycouressis - **o.**: Grecia, 1978 - **dr.**: 98'.

Cronica de um industrial — **r.**, **s.**, **sc.**: Luiz Rosemberg - **f.**: Antonio Luis Soares - **mo.**: Ricardo Miranda - **m.**: José Enrique Peniedo, tratta da brani classici - **int.**: Renato Coutinho, Ana Maria Miranda, Adriana De Figueiredo, Wilson Grey - **p.**: L. Rosemberg per Embrafilme - **o.**: Brasile, 1978 - **dr.**: 100'.

La empresa perdona un momento de locura — **r.**: Mauricio Walerstein - **s.**, **sc.**: Rodolfo Santana, M. Walerstein, Alberto Torija - **f.**: Hector Rios - **mo.**: A. Torija - **m.**: Jesus Sanoja - **int.**: Simon Diaz, Eva Mondolfi, Rafael Briceho, Arturo Calderon, Rafael Gomez, Maria Escalona, Fausto Verdial - **p.**: A. Torija-Cinematografica Proa, C.A. - **o.**: Venezuela, 1978 - **dr.**: 90'.

Julio comienza en Julio — **r.**: Silvio Caiozzi - **s.**, **sc.**: Gustavo Frias - **f.**: Nelson Fuentes - **mo.**: Luis Acevedo - **m.**: Luis Advis - **int.**: Felipe Rabat, Juan Cristobal Meza, Luis Alarcon, Jaime Vadell, Tennyson Ferrada, Shlomit Baytelman, Marion Soto - **p.**: S. Caiozzi, Celery, N. Fuentes - **o.**: Cile, 1976-'78 - **dr.**: 115'.

Nighthawks — **r.**, **s.**, **sc.**: Ron Peck, Paul Hallam - **f.** (Eastmancolor): Joanna Davis, Patrick Duval, Sebastian Dewsbery, Ian Owles, Steve Shaw - **l.**: Wilfried Thust, Alan Bernstein, Marian Shapiro, John Taylor - **scg.**: Jan Sendor, Frank Biggs, Andreas Demitriou, Bill Hayes, Rhys Thomas - **mo.**: Richard

Taylor, Mary Pat Leece, Debra Daley, Tim Horrocks - **m.:** David Graham Ellis - **ca.:** « So Long » di D. Graham Ellis, Stuart Craig Turton, eseguita da Pinky Steede; « Queen of the Clouds », « Sloane Ranger », di D. Graham Ellis, S. Craig Turton, eseguite da Jean Gilbert - **so.:** Diana Ruston, Terry Hardy, Anthea Kennedy - **int.:** Ken Robertson (Jim), Tony Westrope (Mike), Rachel Nicholas James (Judy), Maureen Dolan (Pat), S. Craig Turton (Neal), Clive Peters (Peter), Robert Merrick (John), Frank Dilbert (l'americano), Peter Radmall (l'artista), Jon Angel, Norman Bateson, Philip Beckett, Ernest Brightmore, Derek Chandler, John Cooper, Haydn Corlett, Alan Charles Ellaway, Alex Hamilton, Frank Honoré, Roland Jeffery, Leo Madigan, Nicky Price, Neil Simpson, Alan Stafford, Peter Thomas, Kris Watson, Colin Batteson, Peter Bradley, Billy Browne, Ian Buckley, Geoff Clarkson, Emmanuel Cooper, Martin Corbett, Gary Duckworth, Kevin Embrey, Laurence Furness, Tony Godden, Ian Hayward, Piers Hayward, Piers Headley, Derek Jarman, Nigel Kent, Bob Knight, Susan Lloyd, Pat Loveless, Raymond Pooley, Clive Ramsey, Steve Rotherforth, Bill Thornycroft, Ian Townson, John Warburton - **p.:** R. Peck, P. Hallam per Nashburg-Four Corner Films - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **dr.:** 113'.

Old Boyfriends — r.: Joan Tewkesbury - **asr.:** Tony Bishop, Lisa Hallas - **s., sc.:** Paul Schrader, Leonard Schrader - **f.** (Technicolor): William A. Fraker - **om.:** Dick Colean - **scg.:** Peter Jamison - **arr.:** Bob Gould - **c.:** Tony Faso, Suzanne Grace - **t.:** Ron Snyder - **mo.:** William Reynolds - **m.:** David Shire - **ca.:** « You Belong to Me » di Chilton Price, Pee Wee King, Redd Stewart, eseguita dai Duprees; « Jailhouse Rosck » di Jerry Leiber, Mike Stoller; « Tush » di Dusty Hill, Billy Gibbons, Frand Beard - **so.:** Bill Kaplan - **ess.:** Neiman-Tillar Associates - **int.:** Talia Shire (Dianne Cruise), Richard Jordan (Jeff Turin), John Belushi (Eric Katz), Keith Carradine (Wayne Vantil), John Houseman (Dr. Hoffman), Buck Henry (Art Kopple), Bethel Leslie (signora Vantil), Joan Hotchkis (Pamela Shaw), William Bassett (David Brinks), Gerrit Graham (Sam), Nina Jordan (Dylan Turin), Barry Michlin (Burt), Jon Cutler (il barista), Jim Raymond (l'uomo nel bar), Mary McCusker (l'impiegata), Brenda King (Sue Ann), P.J. Soles (Sandy), Dominique Pinassi (Dianne, a 13 anni), Bloodshot Band: Murphy Dunne (al piano), Jim Keltner (al tamburo), Roy Marinell (chitarra), Paul Flaherty (prima chitarra) - **dp.:** Don Heitzer, Dow Griffith - **pe.:** Burt Kleiner, Peter Kameron, Donald Schupak, P. Schrader - **p.:** Edward R. Pressman, Michele Rappaport per E.R. Pressman Productions - **pa.:** Alan Stern, Will Hokin - **o.:** U.S.A., 1978 - **dr.:** 103'.

Piats vetcherov — r.: Nikita Michalchóv - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Aleksandr Volodin - **sc.:** Aleksandr Adabachian - **f.** (Bianco e nero, Colore): Pavel Lebešev - **scg.:** A. Adabachian, Aleksandr Samoulekin - **mo.:** E. Draksinov - **m.:** Yuri Mikhaïlkov - **so.:** E. Popova - **int.:** Liudmila Gurčenko (Tamara Vassilieva), Stanislas Liubchin (Aleksandr Ilín), Valnetina Teliškina (Zaïa), Lavissa Kanznetzava (Katia), Igor Nefedov (Slava), Aleksandr Adabachian (Timofeev) - **p.:** Mosfilm - **o.:** U.R.S.S., 1978 - **dr.:** 100'.

Rockers — r.: Theodoros Bafaloukos - **asr.:** Walter Rearick - **s., sc.:** Th. Bafaloukos - **f.** (Colore): Peter Sova - **om.:** Edward Marritz, Daniel Lerner, Craig Di Bona - **scg.:** Lilly Kilvert - **c.:** Eugenie Bafaloukos - **mo.:** Susan Steinberg - **ca.:** « Satta Amasagana » di L. Manning, D. Manning, B. Collins, eseguita dagli Abbysinians con Ras Michael, I figli del Negus, Third World, I Rockers All Stars; « Dread Lion » di Lee Perry, eseguita da L. Perry e gli Upsetters; « Book of Rules » di B. Llewellyn, H. Johnson, eseguita dagli Heptones; « Money Worries » di Wilson, eseguita dai Maytones; « Police and Thieves » di Junior Murvin, L. Perry, eseguita da J. Murvin; « Jah No Dead » di Winston Rodney, eseguita dai Burning Spear; « Tenement Yard » di Jacob Miller, eseguita da J. Miller e gli Inner Circle; « Stepping Razor » di Peter Tosh, eseguita da J. Hines e i Dominoes; « We A' Rockers » di Ian Lewis, Bernard Harvey, eseguita dagli Inner Circle; « Graduation in Zion » eseguita da Kiddus-I; « Stumbling Block » eseguita da Dillinger; « Midnight Rock » eseguita da Big Joe; « Waiting for the Bus » eseguita dai Rockers All Stars; « The Water Is Power » eseguita dai Congregation of the Mount Salem Church;

« Fade Away » eseguita da Junior Byles; « Get On Up, Get On Down » eseguita da Roundtree; « Queen Majesty » eseguita dai Jays; « Slave Master » eseguita da Gregory Isaacs; « Treasure Dub » eseguita da Joe Gibbs e dai Professionals - **so.**: Kit Whitmore - **int.**: Leroy Wallace (Horsemouth), Richard Hall (Dirty Harry), Monica Craig (Madgie), Marjorie Norman (Sunshine), Jacob Miller (Jakes), Gregory Isaac (Jah Tooth), Winston Rodney (Burning Spear), Frank Dowding (Kiddus-I), Robert Shakespeare (Robbie), Manley Buchanan (Big Youth), Lester Bullocks (Dillinger), Ashley Harries (Higher), Leroy Smart (se stesso), Peter Honiball (Honeyball), L. Lindo (Jack Ruby), Trevor Douglas (Leggo Beast), Herman Davis (Bongo Herman), Junior Wilby (Natty Majesty), Errol Brown (Knatty Garfield), Robert Van Campbell (Jah Wise), Phylip Richardms (John Dread), The Mighty Diamonds (loro stessi), Raymond Hall, Berris Simpson, Theophilus Beckford, Poops, Sharon e Rickie - **dp.**: David Streit - **p.**: Patrick Hulsey per Rockers Film Corp.-Jesse Burton Stone Production - **pa.**: Avrom Robin - **o.**: U.S.A., 1979 - **dr.**: 100'.

Tiro — r., s., sc.: Jacob Bijil - **f.**: Paul Van Den Bos, Anton Van Munster - **mo.**: Jane Sperr - **m.**: Ruud Bos - **int.**: Matthias Maat, Geert De Jong, Alma, Julien Schoenaerts, Linda Van Dijck, Kitty Courbois, Huub Hansen - **p.**: MGS Film - **o.**: Olanda, 1979 - **dr.**: 106'.

Zmory — r.: Wojciech Marczewski - **s.**: basato su un romanzo di Emil Zegadlowicz - **sc.**: Pawel Hajny, W. Marczewski - **f.** (Colore): Wieslaw Zdort - **scg.**: Zbigniew Warpechowski - **mo.**: Irena Chorynska - **m.**: Zygmunt Konieczny - **int.**: Mikolaj Srebrny, Tomek Hudziec, Piotr Lysak, Teresa Marczewska, Bronislaw Pawlik, Hanna Skarzanka, Wiktor Sadecki, Michal Pawlicki - **dp.**: Wanda Wojnar-Iliew - **p.**: Zespoly Filmowe - **o.**: Polonia, 1978 - **dr.**: 111'.

Perspectives du cinéma français

Félicité — r., s., ad., sc., d.: Christine Pascal - **f.** (Eastmancolor): Yves Lafaye - **scg.**: Didier Haudepin, François Chardeaux - **c.**: Holly Warner - **t.**: Joel Lavau - **mo.**: Thierry Derocles - **m.**: Antoine Duhamel - **ca.**: interpretate da Anna Prucnal e Jean Badache - **int.**: Ch. Pascal (Félicité), Monique Chaumette (la madre), Paul Crauchet (il padre), Dominique Laffin (Dominique), Chil Marx (Vincent), Rémy Pascal (Marc), Michel Raskine (l'uomo in bianco e nero), Roland Amstutz (l'uomo di Anversa), Jean Champion (il medico), Françoise Nonn (Anna), Eric Nonn (il giovane medico), Sylvie Feit (l'infermiera), Jocelyne Cita (un'altra infermiera), Judith Fourny (Félicité, da bambina), Nicolas Boiscuille (Marc, da bambino), Claude Miller - **pd.**: Françoise Galfre - **pe.**: François Chardeaux - **p.**: Film 2001-Bloody Mary - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 95'.

La femme integrale — r., s., sc.: Claudine Guilmain - **f.**: Erwin Huppert - **m.**: René Andréani, su temi di Schubert - **int.**: Martine Varenne - **p.**: Gie Claudine Guilmain - **o.**: Francia, 1979.

La mémoire courte — r.: Eduardo de Gregorio - **asr.**: Lydie Mathias, Philippe Dahan - **s.**: Elizabeth Rappeneau - **sc., d.**: Edgardo Cozarinsky, E. de Gregorio - **f.** (Colore): William Lubtchansky - **om.**: Dominique Chapuis - **scg.**: Eric Simon - **c.**: Hilton Mc Connico - **t.** Josiane Deschamps - **mo.**: Nicole Lubtchansky - **asmo.**: Catherine Quesemand - **m.**: Michel Portal, eseguita da Georges Pendermacher - **so.**: Henri Morelle, Pierre Lorrain - **int.**: Nathalie Baye (Judith Mesnil), Philippe Léotard (Frank Barilla/M. Mann/Androsz/Jaeder), Bulle Ogier (Geneviève Derhode), Xavier St. Macary (il marito di Judith), Adrian Brine (M. Mann), Claire Karagheuz (signora Jaucourt), Edouardo Manet (il generale San Juan), Martine Simonet (l'assistente ai Balletti Rosa), Elisabeth Kaza (signora Toth), Claude Ollier (il padre di Frank), Marie Jaoul (la madre di Frank), Frédéric Mitterand (membro dell'Organizzazione dell'Esercito segreto) - **dp.**: Marilyn Watelet - **p.**: Alain Dahan per Unite Trois,

Parigi/Orion Promotion Paradise Films, Bruxelles - **o.**: Francia-Belgio, 1979 - **dr.**: 105'.

Metroshima — **r., s., sc.**: Tom Drahos - **f.**: Ivan Kozelka - **int.**: Alain Floret - **p.**: Wagram Audio Transfert - **o.**: Francia, 1979.

L'oiseau de madame Blomer — **r.**: David Delrieux - **asr.**: Jean-Rodolphe Crepinior, Pascale Memery - **sc., d.**: D. Delrieux - **comm.**: Francesco Cellio - **f.** (Colore): Jean-Paul Da Costa - **mo.**: Marielle Issartel - **asmo.**: Monique Dartonne - **m.**: Jean-Michel Cayre - **mx.**: Alain Garnier - **so.**: Jean Vergne - **int.**: Sylvie Herbert (signora Blomer), Gérard Loison (Gérard, il miopatico) - **p.**: Tricontinental Production - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 65'.

O Madiana — **r., s., sc.**: Constant Gros-Dubois - **f.** (Eastmancolor): Gilberto Azevedo - **mo.**: Jacques Comets - **m.**: Luc Ferrari - **mx.**: Jacques Duval - **so.**: Max Schwob - **int.**: Benjamin Jules-Rosette (Robert), Rose-Marie Fixy (Léontine), Théo Legitimus (Jonas), Darling Legitimus (signora Jonas), Serge Ubrette (Jimmy), Nathalie Régent (Annie), Marie-Claude Benoît (Josephe), Joël Palcy (Georges), Anémone, Georges Morvan, Claudine Vattier, Franck Olivier Bonnet, Paulette Frantz, Alain Janey, Gérard Valsesia, Georges Hilarion, Jean Barrier - **p.**: M. Productions - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 90'.

Paco l'infallible — **r.**: Didier Haudepin - **asr.**: Philippe Leriche - **s.**: basato sul romanzo omonimo di András Laszló - **ad., sc.**: D. Haudepin, Nadie Feuz - **d.**: D. Hadepin, José Maria Forque - **f.** (Colore): Gilberto Azevedo - **scg.**: Wolfgang Burman - **c.**: Antonio Muñoz - **mo.**: Alberto Yacelini - **asmo.**: Françoise Belleville - **m.**: Serge Perathoner - **int.**: Alfredo Landa (Paco), Patrick Dewaere (Pocapena), Christine Pascal (Maria), Jean Bousie (Ambroise), Eduardo Calvo (Don Federico), José Luis Lifante (il medico), Ismaël Merlo (il marchese), Juan Lombardero (il padrone del ristorante), Angel Alcazar (il nipote), Georges Rigaud (Octavio), José Riesco (Ponte), Emilio Fornet (lo zio Mario), Christina Pascual (la borghese), Maria Paz Ballesteros (la portiera), Rafael Diaz - **dp.**: Mario Morales - **p.**: Hubert Niogret, Luis Mendes per Filmoblic - **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 90'.

Très insuffisant — **r.**: Hervé Bérard - **asr.**: Didier Bardin, Michel Gomez, Thomas Bueyo, Pierre Seisson - **s., sc., d.**: H. Bérard, M. Gomez, D. Bardin - **f.** (Eastmancolor): Jean-Michel Huseau, Henri Théron - **mo.**: Philippe Gosselet - **m.**: Jean-Louis Molho, Madeline Bell, Alan Parker, Menciclyd - **so.**: Yves Zlotnicka - **int.**: Valérie Champetier (Claire), Sarah Lévy (Laurence), Pascale Dusses (Isabelle), Hervé Bérard (l'amico di Isabelle), Jean-Michel Ausseil (l'amico di Laurence), Jean-Pierre Binois (il fratello di Laurence), Pierre-Henri Deleau (il direttore), Jacques Zelde (il padre di Laurence), Jeanine de Hemptinne (la madre di Laurence), Nina Hoang (la sorella di Laurence), Paul Brial (il professore di spagnolo), Jean- Carlin (il professore di filosofia), Louis Dangeville (il professore di matematica), Emilie Hoffer (il professore di economia), Jean-Jacques Schpoliansky (il professore di teatro), Ginette Dubois (l'amica di Isabelle), Laure Dutilleul (l'amica di Laurence), Jane Honberger (la segretaria), Mario Levy (l'amica di Claire), Alexandre Rodrigues (il poliziotto in borghese), Jean Rodrigues (l'altro poliziotto in borghese), Dominique Dubois, Serge Duprès, André Lisi, Fabien Nerozzi (gli amici di Isabelle), Lou Chastel-Fliss (la professoressa di inglese) - **p.**: H. Bérard-Cinémaintenant-B.C.D. Productions - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 90'.

Cortometraggi

Combattimento — **r.**: Anna Kendall - **s., sc.**: A. Kendall, Christine de Saint-Pol - **f.** (Cinemascope, Colore 35 mm): Paul Bonis - **mo.**: Nicole Seres - **m.**: Monteverdi - **int.**: Kris Varjan, Henry Smith - **p.**: PI Production **o.**: Francia, 1978 - **dr.**: 11'.

Idila — r., s., sc.: Aleksandar Ilic - **f.** (Colore 35 mm): Bratislav Stojanovic - **mo.:** A. Ilic - **p.:** Dunav Film - **o.:** Jugoslavia, 1978 - **dr.:** 11'.

Panoplie — r., s., sc.: Philippe Gaucherand - **f.** (Colore 35 mm): Gilberto Azevedo - **mo.:** Hélène Muller - **m.:** Robert Wood - **int.:** Jacques Monory, Adriana Bogdan, Henri Garcin - **p.:** Charlie Bravo, Nickel Odeon - **o.:** Francia, 1979 - **dr.:** 18'.

Romance — r., s., sc.: Yves Thomas - **f.** (Colore, 35 mm): Eduardo Serra - **mo.:** Marie-Jo Audiard - **int.:** Claire Wauthion, Adrian Brine - **p.:** Ciné Marc - **dr.:** 17'.

Vereda tropical — r.: Joaquim Pedro De Andrade - **s., sc.:** Pedro Nanni - **f.** (Colore, 35 mm): Kimihiko Kato - **mo.:** Eduardo Escorel - **m.:** Carlos Galhardo - **int.:** Claudio Cavalcanti, Christina Ache, C. Galhardo - **p.:** Cesar Memolo jr. - Editora Tres - **o.:** Brasile, 1978 - **dr.:** 18'.

Cinema del mondo

ASOLO 1979: I PROBLEMI DEL SETTIMO ANNO

Piero Zanotto

Prendiamo spunto da una anonima nota pubblicata in apertura del catalogo del 7° Festival internazionale del film sull'arte e di biografie di artisti, svoltosi come di consueto dal 26 al 31 maggio nella storica tranquilla collinosa cittadina veneta di Asolo, "scelta" da Eleonora Duse come sua ultima dimora. « Sette anni — si legge — significano molto o nulla. Per un matrimonio è il momento fatidico che dovrebbe preconizzare o la crisi o il proseguimento sereno del rapporto. Per un festival cinematografico specializzato, invece, molto semplicemente è il conseguimento della continuità. Malgrado tutto ».

Malgrado tutto... Appendice che rileva uno status permeato quanto meno da un vago disagio. Vediamo di individuarne le cause. Diciamo intanto che per l'osservatore che arriva ad Asolo da lontano, il festival gestito con sorridente bonomia goldoniana da Flavia Paulon appare — nei confronti d'un filone cinematografico che almeno in Italia non ha vita molto florida, anche in luce della sua regolamentazione dovuta a una legge invecchiata e asfittica — un'oasi protettiva. Fin dai primi momenti, infatti, il film sull'Arte ha trovato qui il conforto di un'atmosfera congeniale in cui è stato possibile calare senza stridori l'accompagnamento

di mostre ed esposizioni, culminate quest'anno nel Premio pittura di paesaggio Carlo Dalla Zorza. Mostre ed esposizioni assistite da esperti che ritroviamo (tutti o in parte) anche nella giuria internazionale del Festival. Tuttavia sempre piú affidate alla buona occasione, al mecenanatismo, alla volontà di fare. Che in verità è ancora tanta da parte dei collaboratori di cui Flavia Paulon continua ad attorniarsi.
E' la stretta inflazionistica che pesa, sopra ogni altra cosa, sulle possibilità organizzative. Nonostante la buona volontà innanzi tutto della città di Asolo che patrocina la manifestazione insieme alla Provincia di Treviso sotto l'egida dell'Unesco. Se consideriamo l'oasi asolana, inoltre, arroccata con patrizia vanteria un poco fuori mano dalle strade piú frequentate, per cui una visita alla città deve essere programmata e allettata da giusti richiami, possiamo capire come l'organizzazione puntuale e affettuosa del Festival debba essere accompagnata dalla messa a disposizione del potenziale spettatore di mezzi di trasporto nelle ore giuste collegati con le città limitrofe "a valle". Ciò per consentire ad ogni turno di proiezione quel tuttopieno che la bontà dei prodotti selezionati merita. Indiscutibilmente.
La formula è giusta. Amplifica correttamente nei confronti del filone specialistico le possibilità di scelta, che finiscono per trovare armonioso completamento. Che sarebbe, infatti, da solo, il documentario sull'arte senza la possibilità di avere in esso o in un altro film della medesima tornata anche lo sfaccettamento biografico dell'artista? Si perderebbe quanto meno la dimensione storica in cui l'uomo ha operato, magari subendo condizionamenti oppure favorito da eventi (sociali, politici, economici) congeniali.
Crediamo che, ogni volta, la giuria nell'assegnare il Gran Premio del Festival di Asolo tenga conto della simbiosi di questi due aspetti. Un film, cioè, deve contenere con la documentazione dell'opera anche la visione in cui l'artista s'è trovato ad agire. Per la verità, l'annata in questione è stata particolarmente felice in questo senso, e la giuria deve avere avuto l'imbarazzo della scelta. Anche se la decisione ultima può essere stata motivata anche dalla novità abbastanza controcorrente presentata con le sue sculture pop ricavate dall'ingessamento ortopedico dei modelli-pazienti dall'americano Edward Kienholz, e dalla disinvolta pungente osservazione compiuta con la cinepresa da Erwin Leiser per il suo mediometraggio che prende il nome dello scultore: *Edward Kienholz*, per l'appunto.

Edward Kienholz di E. Leiser (Svizzera)

Leiser, tedesco con residenza in Svizzera, è autore di vari film politico-sociali sul nazismo e su vari aspetti del comportamento di certa gioventú americana o del femminismo e la condizione della donna in alcuni paesi europei. Ciò per dire che la sua mano era la piú felice per un'indagine di tipo psicologico sollecitata da una precisa moda artistica che in un particolare momento della vita degli Stati Uniti ha coinvolto il gusto e gli umori di una intera società volta al ritorno d'un nuovo tipo di "realismo" in scultura: imitazione della realtà, financo con la registrrazione incorporata della voce dei soggetti ricopiati e riprodotti nel gesso solidificato.

Gli altri cinque premi vogliono riconoscere la bontà "settoriale" dei film sull'arte presi in esame. Ad esempio il colore, la sua fedeltà, la sua aderenza al discorso critico o semplicemente documentaristico nei confronti d'un certo tipo di pittura. Questo ufficiale riconoscimento è andato ad un singolare film suddiviso in vari umoristici capitoli dell'americano Saul Bass. Nome di grafico raffinato, legato soprattutto per noi a molti *génériques* di film a soggetto del miglior cinema di Hollywood degli ultimi decenni. Si chiama, quest'operina densa di graffiante spirito parodistico, *Notes on the Popular Arts*, e prende di mira con soluzioni paradossali i mass-media, compreso quindi anche il cinema. Nulla da eccepire. Anzi! Solo che una attenta ricerca sul colore l'aveva eseguita pure il nostro Tonino Valerii, regista del "grande" cinema presente sullo schermo di Asolo con *La città e la memoria*, documentario di pochi minuti realizzato in cinemascope su alcuni pittori di Teramo attivi nel secolo scorso. Il merito di Valerii è duplice: innanzi tutto ha legato alla realtà rappresentata da quegli artisti nelle loro tele visioni attuali di Teramo, in un contrappunto avvolgente; ha poi smorzato le tinte, privilegiato i toni ocra, riuscendo cosí a interpretare attraverso quei quadri un ammorbidito e probabilmente nostalgico umore sociale.

Notes on the Popular Arts
di S. Bass
(U.S.A.)

Erano sette i titoli italiani nel calendario di Asolo. Dobbiamo menzionare tra questi *I Bamboccianti* di Luca Verdone, un autore ancora giovane specializzatosi nel film sull'arte, cui è andato il premio per la migliore colonna sonora. I Bamboccianti: erano cosí chiamati i pittori romani del Seicento che amavano riprodurre scenette di vita vissuta. Il discorso compiuto sul nastro di pellicola da Verdone è essenzialmente critico. Cala la pittura nel suo momento storico, la visita, la analizza estraendone un pretesto di studio didattico.

I Bamboccianti
di L. Verdone
(Italia)

Per l'assegnazione del premio riservato alla miglior biografia, anche qui l'imbarazzo della scelta (sono le emittenti televisive, soprattutto, a puntare su tale aspetto; per il cinema invece vale ancora la ricostruzione della biografia con attori di nome, e senso spettacolare della vicenda, com'è avvenuto — visto ad Asolo — col film di lungometraggio della Repubblica popolare di Germania, prodotto dalla DEFA, intitolato al pittore *Noerg Batgep*, vissuto in modo tormentato e autore di soggetti religiosi dopo il propagarsi della dottrina di Lutero, col conseguente scontro tra Potere e contadini). Non si è scelto, questa volta, un pittore o uno scultore, bensí un letterato. La formula di Asolo si amplifica naturalmente nell'arco dell'intera creatività dell'uomo.

Noerg Ratgep pittore
(Germania Orient.)

Il film è canadese e si intitola *Volcano*. Lo ha realizzato Donald Brittain dedicandolo allo scrittore Malcolm Lowry finito suicida una ventina di anni fa. E' la narrazione dell'anno spirituale e quindi psichico del Lowry attraverso l'itinerario geografico disordinato delle sue espierenze. Un'ottima cosa.

Volcano
di D. Brittain
(Canada)

S'è parlato di imbarazzo di scelta. Fossimo stati noi in giuria, pur d'accordo con l'assegnazione del premio per la migliore biografia a *Volcano*, avremmo avuto attimi di indecisione nei confronti di un altro film di Erwin Leiser: *Fernando Botero*. Dedicato cioè all'opera del pittore messicano che preferiva (anche quando ritraeva se stesso) la caricatura, la

Die Welt des Fernando Botero
di E. Leiser
(Svizzera)

pinguedine adiposa nelle sue figure prese dalla vita, spesso con intenti di critica sociale e quindi politica, talora con partecipazione insieme ironica e affettuosa.
Un festival, per concludere, quello di Asolo, che merita lunga vita, in condizioni... economiche giuste per la sua valorizzazione nei confronti di platee esaurite. Le possibilità vi sono; basta attuarle.

I film di Asolo '79

La Giuria del 7° Festival internazionale del film sull'arte e di biografie di artisti, composta da Umbro Apollonio, Luigi Carluccio, Enrico Fulchignoni, Guido Perocco e François Le Targat (Francia), ha preso le sue decisioni selezionando i seguenti film:

L'albero dei sogni — r.: Carlos Augusto Calil - **o.:** Brasile - **dr.: 20'.**

Alice Neel, Collector of Souls (**t.l.:** Alice Neel, collezionista di anime) — **r.:** Nancy C. Baer - **o.:** USA - **dr.:** 29'.

Asolano — r.: Petr Ruttner - **o.:** Cecoslovacchia - **dr.:** 12'.

I Bamboccianti — r.: Luca Verdone - **o.:** Italia - **dr.:** 12'.

La Basilica dei SS. Giovanni e Paolo: Pantheon della Repubblica Veneta — r.: Castellani e Berogonovi - **o.:** Italia - **dr.:** 35'.

Bronzo vivo — r.: Tom Manders - **o.:** Paesi Bassi - **dr.:** 15'.

Chant du peintre — r.: Henri Storck - **o.:** Belgio - **dr.:** 12'.

La città e la memoria — r.: Tonino Valerii - **o.:** Italia - **dr.:** 23'.

Claire Falkensten, Sculptor — r.: Jae Carmichael e Donald R. Ham - **o.:** USA - **dr.:** 29'.

Claymation — r.: Will Winton - **o.:** USA - **dr.:** 18'.

Die Welt des Fernando Botero (t.l.: Il mondo di Fernando Botero) — **r.:** Erwin Leiser - **o.:** Svizzera - **dr.:** 30'.

Duane Michals (1939-1979) — **r.:** Theodore Haimes e Ed Howard - **o.:** USA - **dr.:** 14'.

Edward Kienholz — r.: Erwin Leiser - **o.:** Svizzera - **dr.:** 48'.

Four Time Daily (**t.l.:** Quattro volte al giorno) — **r.:** Christopher Robson - **o.:** USA - **dr.:** 27'.

George Segal — r.: Michael Blackwood - **o.:** USA - **dr.:** 58'.

Giorgione e il suo tempo — r.: Paolo Luciani - **o.:** Italia - **dr.:** 29'.

Herman Hesse — r.: Herbert Seggelke - **o.:** Germania Occ. - **dr.:** 15'.

Jacques Jordaens — r.: Paul Louyet - **o.:** Belgio - **dr.:** 28'.

Lee Krasner: the long view (**t.l.:** Lee Krasner: la lunga prospettiva) — **r.:** Barbara Rose - **o.:** USA - **dr.:** 30'.

Mémoire de mon regard — **r.**: Philippe Prince - **p.**: Francia - **dr.**: 13'.

Messaggio — **r.**: Petr Ruttner - **o.**: Cecoslovacchia - **dr.**: 20'.

Métamorphose — **r.**: Philippe Prince - **o.**: Francia - **dr.**: 13'.

Molteplicità delle realtà — **r.**: Ryszard Wasko - **o.**: Polonia - **dr.**: 20'.

Il mondo di Kail Higashiyama — **r.**: K. Takeuchi - **o.**: Giappone - **dr.**: 40'.

Noerg Ratgep pittore — **p.**: DEFA - **o.**: Germania Orient. - **dr.**: 90'.

Notes on the Popular Arts — **r.**: Saul Bass - **o.**: USA - **dr.**: 20'.

Ovtave Landuyt — **r.**: Marc Mopty - **o.**: Belgio - **dr.**: 12'.

Piranesi — **r.**: Guido Vianello e Andrea Pagnacco - **o.**: Italia - **dr.**: 15'.

Pittura murale in Belgio — **r.**: Snyers e Savko - **o.**: Belgio - **dr.**: 25'.

Pol Mara — **r.**: Marc Ghens - **o.**: Belgio - **dr.**: 13'.

Ratsel der Shinx (**t.l.**: Mistero di una sfinge) - **r.**: Vojtech Jasny - **o.**: Germania Occ. - **dr.**: 43'.

Reintelaiatura di un Rubens — **r.**: Marijinssen e Van Hollebeke - **o.**: Belgio - **dr.**: 30'.

René Magritte — **r.**: Adrian Mabel - **o.**: Francia - **dr.**: 20'.

Sarpaneva — **r.**: Aito Makinen - **o.**: Finlandia - **dr.**: 52'.

Strumillo — **r.**: Andrzej Baranski - **o.**: Polonia - **dr.**: 20'.

Tasca — **r.**: M. Poltronieri - **o.**: Italia - **dr.**: 26'.

Villalta — **r.**: R. Serrani - **o.**: Italia - **dr.**: 30'.

Volcano — **r.**: Donald Brittain - **o.**: Canada - **dr.**: 99'.

Cinema del mondo

TRIESTE 1979: I CORRIDOI DEL FANTASTICO

Piero Zanotto

Per una consuetudine di abbinamento affidata al caso, anche la diciassettesima edizione del Festival triestino del film di fantascienza s'è svolta sul rintocco di un evento spaziale. Questa volta si trattava dello Skylab che stava consumando le sue rotazioni intorno alla terra in attesa

del momento in cui si sarebbe schiantato spandendo i suoi poderosi frammenti al suolo. Qualcosa di analogo è accaduto in coincidenza quasi di ogni festival, da quel 1963 che vide la manifestazione tenuta a battesimo all'interno del Cortile delle Milizie del Castello di San Giusto. Il quale Castello, visto di sera della città, illuminato da potenti lampade, può sembrare (condizionando appena la nostra immaginazione) un'enorme astronave pronta a staccarsi dalla sua piattaforma terrestre per essere proiettata in quelle fantasmagoriche galassie di cui si abbevera il suo grande schermo all'immancabile appuntamento di luglio.

Non ha molto badato, fin dall'inizio, il Festival triestino, all'ortodossia della *science-fiction* che andava proponendo sotto forma di nastri filmati, mescolandone le proposte piú genuine con le piú aperte varianti ispirate dal quadrante del fantastico *tout court.* Fantasmi e robot, quindi, si sono visti spesso camminare a braccetto. Ed anche questa volta la regola triestina ha trovato conferma. All'insegna d'una "mostra" dal titolo limitativo (*Fantascienza negli Usa*) in gran parte formata da un omaggio a H.P. Lovecraft attraverso documenti e foto e libri: considerato il piú suggestivo scrittore del fantastico di questo secolo, autore di una cupa interpretazione cosmica dell'universo e della meschina presenza in esso dell'Uomo, visto come una sorta di dannosa escrecenza sfuggita ai perfetti disegni della Natura.

Non vi sono filoni, né la giuria chiamata ad esprimersi sulle opere di piú completa fusione tra forma stilistica e argomento rappresentato appare prigioniera di proposte precostituite. E sta qui, anzi, il curioso di codesto *assemblage* di temi tanto diversificati: il rebus che fatalmente si viene a costruire nel momento in cui la Giuria viene insediata, per indovinare da quale proposta essa si lascerà maggiormente incantare. Spesso i giudizi finali sono di una estrema lucidità, anche se, alla fin fine, scontati. Come appunto la decisione di assegnare l'Asteroide d'oro, "gran premio" del festival, al film polacco di Marek Piestrak *Test Pilota Pirx* (Il volo prova di Pirx), ricavato da un racconto dello scrittore di fantascienza Stanislav Lem, connazionale di Piestrak, che con altre pagine forní il pretesto al russo Andrej Tarkovskij per confezionare l'ormai classico *Solaris.*

Test Pilota Pirx
di M. Piestrak
(Polonia)

Abbiamo infatti, in questo caso, un esempio di perfetta ortodossia fantascientifica, inoltre appartenente al filone socio-tecnologico spaziale. In altre parole, rivolto alla possibilità futura che il robot possa essere in tutto somigliantissimo all'uomo e fornito di un tale grado di autonomia e di autodecisione da condizionare la vita sul pianeta. L'argomento è trattato con estrema severità. Nel film assume toni gravosi e cupi, con poche aperture spettacolari, che sono comunque simili a lancinanti colpi di coltello inferti allo spettatore. In una prospettiva del futuro che finisce per lasciare la bocca secca.

La tesi è esattamente la stessa che lo scrittore cecoslovacco Karel Capek inserí nel suo famoso romanzo utopico « La guerra delle salamandre » nel quale si ipotizza (ma qui il discorso s'allarga allo sfruttamento della manodopera, alla legittimazione dello schiavismo) l'allevamento da parte dell'uomo di colonie di salamandre, portate a crescere

in statura e in intelligenza e destinate a servirlo in modo esclusivo. Fino al giorno in cui le salamandre, presa coscienza del proprio stato, non si ribellano. Provocando la guerra. A Trieste s'è visto un film d'animazione ungherese ispirato alle pagine di Capek, *Panik* (t.l.: Panico) di Sándor Reisenbuchler, che trae pretesto da quella tesi per avanzare un dubbio pieno di perplessità e di sgomento: se cioè non stiamo rischiando troppo puntando tutto sulla tecnologia.

E' un discorso, questo, che fece lucidamente trent'anni fa George Orwell nel suo agghiacciante « 1984 ».

Le anticipazioni contenute in quelle pagine, a soli cinque anni dalla data ipotizzata, secondo uno studio dello scienziato e futurologo americano David Goodman, si sono avverate nella grande maggioranza. « La scienza — afferma Goodman — è ormai capace di soggiogare l'umanità sotto una spietata dittatura tecnologica ». Nel 1956 l'inglese Michael Anderson fece un film dal libro di Orwell. In un odierno *remake* costumi e décors dovrebbero essere aggiornati. Non piú intinti nel fantasioso pozzo della fantasia avveniristica bensí ricalcati sul nostro presente.

Al di là, infatti, del giulivo ottimismo dimostrato in questo settore (da sempre) dalla narrativa d'anticipazione sovietica, compresi i due film portati a Trieste, il lungometraggio *La costellazione dei Gemelli* di V. Ivtušenko e il cortometraggio in animazione *Il contatto* di V. Tarassov, possiamo dire che l'altra proposta piú attendibile vista sullo schermo di San Giusto è stata quella del film della Germania federale *Plutonium* di Reiner Erler.

Erler sembra muoversi a suo agio nella cronaca ricostruita, nella ipotesi di qualcosa che deve sembrare realmente accaduto. Lo scorso anno il "gran premio" del Festival della fantascienza lo vinse lui, con un film che si chiama *Operazione Ganimede* dove ipotizzava la fine tragica di alcuni astronauti che per un imprevisto meccanico tornavano in ritardo sulla terra, quando tutti li avevano dimenticati. Qui il discorso è sociologicamente piú attuale. Un forte quantitativo di plutonio sparisce da alcune riserve occidentali in un paese sudamericano. Si muove quindi un carosello che vede alimentare sospetti nei confronti di piú paesi. Uno scandalo internazionale ricostruito attraverso l'inchiesta coraggiosa di una giornalista, con la « camera » cui viene affidato il ruolo indiscreto di colui che vuol vedere senza essere visto. E' questo taglio a dare sostanza alla narrazione che coinvolge anche aspetti che sembrano tolti dalla cronaca viva, dei cortei, delle dimostrazioni, delle contestazioni, degli arresti, ecc.

Plutonium
di R. Erles
(Germania Occ.)

La giuria ha assegnato a *Plutonium* il premio per il miglior film a carattere televisivo. Infatti il suo sapore cronachistico può funzionare benissimo proprio sul piccolo schermo.

Potremmo avvicinare a questo film tedesco un film (con caratteristiche egualmente televisive) di produzione olandese: *In un qualunque giorno - ora* di Roeland Kerbosch. In esso una assemblea di cittadini scelti dalle piú diverse estrazioni sociali deve decidere chi dovrà sacrificarsi per attenuare la "stretta" in cui i paesi africani, ora ricchissimi, tengono

Any Day Now
di R. Kerbosch
(Olanda)

un'Europa sull'orlo della bancarotta. Campioni di europei dovranno emigrare nel Continente Nero in posizione di sudditanza.
Ma è privo della forza drammatica che sostiene *Plutonium*. Prevalentemente affidata al dialogo, tra personaggi chiusi per l'intera durata del film in una stanza blindata che comunica con l'esterno attraverso dei monitor.

Der junge Mönck
di H. Achternbusch
(Germania Occ.)

Dalla Germania federale un altro lungometraggio, *Der junge Mönck* (t.l.: Il giovane monaco) di Herbert Achtenbuschus, allegoria abbastanza velleitaria d'una umanità decimata da un conflitto nucleare i cui sopravvissuti si trovano a cercare in un coniglio di cioccolato il dio della salvezza cui affidarsi col proprio destino. Se l'inizio può recare qualche suggestione con speranza che il racconto prenda quota restando coerente alle sue premesse, il resto si sbriciola in esibizionismi istrionici e in rappresentazioni fumose che scadono alla conclusione in uno scontato anticattolicismo sull'onda d'una pesante goliardia.
Arrivato a Trieste in ritardo, *Il giovane monaco* non ha potuto essere visto dal pubblico di San Giusto ma è stato presentato alla stampa accreditata. E' il rappresentante d'uno dei tanti (infiniti) corridoi del fantastico cui s'abbevera da sempre il calendario triestino. Che comprende sia la commedia di sapore verniano che fa il verso garbatamente — appunto — a Jules Verne sia a certa narrativa d'appendice d'inizio di secolo (le dispense sul detective americano Nick Carter) con intromissioni di elementi fantastici quali una gigantesca pianta carnivora e il solito *savant fou*, come nel film cecoslovacco *Adela jeste nevecereta* (t.l.: Adele non ha ancora mangiato) di Oldrich Lipsky, autore collaudato nel settore; e cosí il cinema orrorifico britannico, rappresentato dal film *The Uncanny* (t.l.: Il fantastico) di Denis Heroux, nel quale assistiamo a una hitchcockiana rivolta contro l'uomo dei gatti, risolta con abilità di mestiere e raccapricciante suspense. Senza comunque che il tutto sia alitato da quella predestinazione cosmica che rendeva affascinante il film del maestro inglese del brivido, restando comunque fedele a una tradizione dignitosa dell'*horror story* alimentata dalle nebbie dell'Isola britannica.

The Uncanny
di D. Héroux
(Canada-Gran Bretagna)

La produzione statunitense, presente in modo massiccio con filmati della NASA nel decimo anniversario della "conquista" della luna da parte dell'uomo, ha mostrato altri notevoli cortometraggi, ad esempio *Powers of Ten* (t.l.: Energia di dieci) di Charles e Ray Eames che in nove minuti di proiezione porta la camera, con una doppia azione verticale, ad abbracciare l'infinitamente grande dello spazio per poi ridiscendere a ritroso fin dentro le cellule del corpo umano, alla individuazione delle molecole DNA nel nucleo di un atomo. La suggestione della scienza resa tale dall'uso intelligente e perfetto della fotografia in movimento. Ma è mancata sul piano del film di *fiction* mandando a Trieste un risibile pasticcio di James Shea il cui titolo rivela da solo il contenuto: *Planet of the Dinosaurs*.
Dall'Italia solo alcuni cortometraggi. *Strane creature sullo schermo* di Luca Verdone, che elenca in passerella i "mostri" del cinema fantastico interpretandoli come le figurazioni delle nostre angosce esistenziali; *Happy Birthday* di Bruno Bozzetto, ch'è un esemplare saggio di cinema

terrorizzante con un solo personaggio in scena (umano, non disegnato, anche se Bozzetto per taluni passaggi s'affida alle risorse tecniche del cinema "passo uno"), privo di ironia e di comicità; *S.O.S.* di Guido Manuli, sbellicante *cartoon* di sapore ambiguamente antifemminista poggiato su un carosello di gag visivi, dove si ipotizza la provenienza estraterrestre della donna.
Un settore del festival era dedicato all'Anno internazionale del fanciullo. Si è visto tra l'altro un lungometraggio inglese di Lionel Jeffries, *The Water Babies* (t.l.: I bambini acquatici), dal vero in una Londra di squisito sapore dickensiano e con un grosso intermezzo in disegni animati realizzati in Polonia sotto la guida di Miroslaw Kijowicz, di gradevole effetto « infantile ».

I lungometraggi di Trieste '79

Adela jest nevecereta (t.l.: Adele non ha ancora mangiato) - **rsc.:** Oldrich Lipsky - **f.:** Jaroslav Kucera - **scg.:** Vladimir Labsky, Milan Nejedly - **m.:** Lubos Fiser - **int.:** Michal Docolomansky, Rudolf Hrusinsky, Milos Kopeckey, Ladislav Pesek, Olga Shoberova - **p.:** Studio del film Barrandov - **o.:** Cecoslovacchia, 1977 - **dr.:** 90'.

Any Day Now (t.l.: In un qualunque giorno - ora) - **r.:** Roeland Kerbosch - **s., sc.:** Roeland Kerbosch, Tom Van Duinhoven - **f.:** Hein Groot - **int.:** Ton Van Duinhoven, Wim de Haas, Cees Linnebank, Huib Ross - **p.:** Roeland Kerbosch - **o.:** Olanda - **dr.:** 85.

A Bionic Boy — **r.:** Leody Diaz - **int.:** Johnson Yap - **p.:** Intercontinental Film - **o.:** Gran Bretagna/Filippine - **dr.** 90'.

Der junge Mönck (t.l.: Il giovane monaco) — **r., sc.:** Herbert Achternbusch - **f.:** Jörg Jeshel - **int.:** Herbert Achternbusch, Heinz Braun, Karolina Herbig, Branko Samarovski, Barbara Gass, Sepp Birbichter, Luisa Francia - **p.:** Herbert Achternbusch - **o.:** Germania Occ., 1979 - **dr.:** 85.

Planet of the Dinosaurs — **r.:** James Shea - **f.:** Henning Schellerup - **m.:** Kelly Lammers, John O'Verlin - **e.s.:** Stephen Czerkas, James Aupperle - **int.:** James Whitworten, Pamela Bottaro, Harvey Shain, Charlotte Speer - **p.:** Associated Producer/James R. White - **o.:** U.S.A.

Plutonium — **r., s., sc.:** Rainer Erles - **f.:** Wolfgang Gasshoff - **m.:** Eugen Thomass - **int.:** Charlotte Kerr, Wolf Roth, Werner Rundshagen, Bob Cunningham, Ilse Neubauer, Anton Diffring, Klaus Dieris, Lester C. Muller, Francisco Romero - **p.** Pentagramma Filmproducion - **o.:** Germania Occ. - **dr.:** 90'.

Sotto la costellazione dei Gemelli (t.l.) — **r.:** Boris Ivtšenko - **s., sc.:** Igor Rossokhvathskij, Ivan Mikolaičuk - **f.:** Sergej Stassenko - **int.:** Vsevolod Gavrilov, Guennadi Škuratov, Boris Belov, Gulbustan Tachbaieva - **p.:** Studi Alexandr Dovženko - **o.:** Unione Sovietica - **dr.:** 90'.

The Uncanny — **r.:** Denis Héroux - **asr.:** Jack Causey, Justine Bouchard-Héroux - **s., sc.:** Michel Parry - **f.** (Colore): Harry Waxman, James Bawden - **scg.:** Wolf Kroeger, Harry Pottle - **es.:** Michael Albrechtsen - **c.:** Nicoletta Massone, Joyce Stoneman - **t.:** Tom Smith - **mo.:** Peter Weatherly, Keith Palmer, Michel Guay - **m.:** Wilfred Josephs - **dm.:** Philip Martell - **so.:** Ron Seltzer, Ron Barron - **int.:** Peter Cushing (Wilbur Gray), Ray Milland (Frank ichards) - **I ep.:**

London, 1912: Susan Penhaligon (Janet), Joan Greenwood (Miss Malkin), Simon Williams (Michael), Roland Culver (Wallace, l'avvocato) - **II ep.: Quebec Province, 1975:** Alexandra Stewart (Joan Blake), Chloe Franks (Angela Blake), Katrina Holden (Lucy), Donald Pilon (Sig. Blake), Renée Giraud (signora Maitland) - **III ep.: Hollywood, 1936:** Donald Pleasence (Valentine De'ath), Samantha Eggar (Edina Hamilton), John Vernon (Pomeroy), Sean McCann (l'ispettore), Jean Leclerc (Bruce Barrington), Catherine Bégin (Madeleine) - **dp.:** Jim Brennan - **pe.:** Harold Greenberg, Richard R. St. Johns, Robert A. Kantor - **p.:** Claude Héroux, René Dupont per Cinévidéeo, Quebec/Tor Productions, Pinewood - **o.:** Canada-Gran Bretagna, 1977 - **dr.:** 85'.

Volo prova di Pirk - **r.:** Marek Piestrak - **s.:** dal racconto di Stanislav Lem - **f.:** Janusz Pawlowski - **m.:** Arvo Part - **int.:** Sergel Desnitsky, Boleslaw Abart, Vladimir Ivashov, Zbigniew Lesien, Ferdinand Matysik, Igor Przegrodzki - **p.:** Zespoky Filmowe-Tallinnfilm - **o.:** Polonia - **dr.:** 104'.

The Water Babies — r.: Lionel Jeffries - **asr.:** Ray Frift - **r. an.:** Miroslaw Kijowicz, Tony Cuthbert, Jack Stokes - **s.:** basato su un romanzo di Charles Kingsley - **sc.:** Michael Robson - **f.** (Colore): Ted Scaife - **ef. an.:** Roy Turk - **an.:** Jan Baudouin, Leszek Galysz, Andrzej Kozlowski, Elzbieta Morawska, Jaroslaw Jakubiec, Alexander Piatkowski, Cecylia Terlikiewicz, Joanna Zacharzewska - **scg.** Herbert Westbrook - **arr.:** Jack Stephens - **c.:** Phyllis Dalton - **t.:** Harry Frampton - **mo.:** Peter Weatherley - **mo. an.:** Hanna Michalewicz, Adam Sendyk, Brian Bishop - **m., dr.:** Phil Coulter - **ca.:** « Try a Little Harder », « Hig Cockalorum » di Ph. Coulter, Bill Martin - **so.:** Cyril Collick, Ootto Snel - **int.:** James Mason (Grimes), Billie Whitelaw (signora Doasyouwouldbedoneby), Bernard Cribbins (Masterman), Joan Greenwood (Lady Harriet), David Tomlinson (signor John), Paul Luty (Sladd), Tommy Pender (Tom), Samantha Gates (Ellie) - **voci** Jon Pertwee, Olive Gregg, Lance Percival, David Jason, Cass Allan, Liz Proud, Una Stubbs - **dp.:** Magda Barycz, Zofia Karska, Philip Kohler - **pe.:** Ben Arbeid - **p.:** Peter Shaw per Pethurst-Productions Associates - **o.:** Gran Bretagna, Olanda, 1978 - **dr.:** 92'.

Cinema del mondo

LOCARNO 1979: PARANOIA E FRUSTRAZIONE NEL FESTIVAL DELLA TRANQUILLITA'

Domenico De Gregorio

Giunto alla sua 32.ma edizione, il Festival internazionale del film di Locarno (2-12 agosto 1979) è ormai una stella fissa nel vasto e mutevole firmamento delle manifestazioni consimili. Ha tra l'altro il grande merito di costituire uno dei pochissimi avvenimenti culturali, forse il piú importante, della Confederazione elvetica, e per di piú di svolgersi nel Canton

Ticino, cioè in una zona che lotta "unguibus et rostris" per conservare la sua identità culturale.
Nelle sue intenzioni vi è la ricerca del film d'autore, l'apertura alle nuove cinematografie, la presentazione di opere che non siano state accettate da altri festival o che siano passate inosservate per motivi indipendenti dalla loro qualità. In poche parole, di valorizzare quelle opere emarginate, che rischiano di essere dimenticate a causa della cosiddetta "censura di mercato".
Obiettivi, del resto, comuni ad altri Festival, che però ci sembra siano stati in questa edizione raggiunti in misura maggiore che altrove.
A parte lo splendido *Panny z Wilka* (t.l.: Le signorine di Wilko) di Andrzej Wajda, presentato fuori concorso l'ultima sera, come si addice alle opere dei maestri, e di cui diremo piú avanti, due pellicole ci sono sembrate di eccezionale valore: *Sürü* (t.l.: Il gregge) di Zeki Okten (Turchia) e *A ménesgazda* (t.l.: La scuderia) di András Kovács (Ungheria).
Al film turco è stato attribuito il primo premio, il Leopardo d'oro, all'ungherese il premio dedicato ad Ernest Artaria.
Il regista di *Sürü* è un esordiente, già noto è invece lo sceneggiatore, Yilmaz Güney, che non poteva essere presente perché, com'è noto, si trova da tempo in prigione per motivi politici. Una breve nota distribuita nel corso del Festival ha fornito notizie essenziali sulla cinematografia turca, che conosce un risveglio ad opera di giovani cineasti.
Sürü narra la vicenda di un giovane pastore, che l'ostinazione di un padre-padrone, invischiato ciecamente in una faida di tribú, conduce alla rovina, uccidendogli per malattia e stenti la giovane moglie e spingendolo al delitto.
La eccezionale bellezza della fotografia non basterebbe da sola a fare di questo film un'opera di grande valore, se essa non sottolineasse un clima di notevole tensione drammatica che scaturisce dall'antitesi fra un mondo patriarcale che non vuole morire ed una immatura civiltà urbana che schiaccia ogni individualità. Vi si può scorgere sullo sfondo il dramma di una civiltà disarmonicamente stratificata.
Anche il film ungherese trae la sua drammaticità dalla incomprensione, ma in un ambiente e con protagonisti completamente diversi. Il conflitto si instaura in una scuderia con allevamento di cavalli vicina al confine austriaco, dove sono rimasti gli "ufficiali" del vecchio regime austriaco, non certo ben disposti verso la svolta economica e politica della nuova Ungheria, ai tempi dello stalinismo. E' fatale che il regime non possa tollerare una tale situazione, di modo che nell'epilogo il gruppo degli ufficiali cerca scampo in una fuga che è quasi un suicidio, poiché essi si avviano verso dei campi minati posti a difesa del comprensorio, inseguiti dalle fucilate della polizia stalinista.
In questo film non si sa se apprezzare maggiormente la bellezza formale, che in talune sequenze raggiunge una classica plasticità, o il coraggioso impegno civile dell'autore che, pur sotto l'usbergo della traslazione temporale, denuncia a chiare note un certo tipo di violenza ideologica. Al film turco è stata attribuita anche la "Mela d'oro", della giuria del

"Prix des femmes", perché esso mostra « un rapporto di coppia, un rapporto d'amore »; mentre al suo sceneggiatore, Ylmaz Güney, è stata attribuita la "seconda menzione speciale", considerando che « con il suo coraggio, il suo talento e la sua integrità continua, malgrado la sua detenzione, a partecipare in modo intenso e fecondo all'azione cinematografica e sociale del suo Paese ». Al film ungherese è andato il premio della FIPRESCI, deciso all'unanimità, per « la sua visione storica rigorosa e responsabile e per la sua realizzazione artistica ».
Per una notevole affinità di impostazione, torna conto di parlare qui dell'ungherese *Angi Vera* di Pál Gábor, opera già presentata a Cannes e qui fuori concorso. E' la storia di una diciottenne infermiera che si mette in luce per la coraggiosa denuncia di quanto avviene all'interno dell'ospedale in cui lavora; ma poi viene presa negli ingranaggi del partito per finire vittima del dogmatismo di questo. Una storia narrata con naturalezza e semplicità, ma di alto contenuto drammatico per la lezione che se ne può trarre, cioè che l'annullamento di una personalità in una vita per il resto normale e forse anche di successo costituisce uno dei crimini piú gravi di certe strutture sociali.

Immacolata e Concetta
di S. Piscicelli
(Italia)

Ma torniamo al verdetto della giuria, il cui Premio speciale, praticamente il secondo premio, il "Leopardo d'argento", è andato al film italiano *Immacolata e Concetta*, di Salvatore Piscicelli. Vi si racconta dell'amore omosessuale di due donne, ambientato in un piccolo centro della campagna napoletana, che si conclude tragicamente: Concetta uccide per gelosia la sua amica. A parte l'ottima prestazione interpretativa delle due attrici, Ida De Benedetto e Marcella Michelangeli, il vero protagonista del film è l'ambiente della provincia partenopea, quale soltanto un regista che proviene da quelle contrade (Piscicelli è nato a Pomigliano d'Arco) poteva riprodurre con altrettanta veridicità, oltreché con misura e con gusto. Ed è forse questa scoperta di un mondo che sembra appartenere ad un altro continente, anche se è a portata di mano, che ha indotto una giuria internazionale a fermare la sua attenzione su quest'opera, ragguardevole sotto molti aspetti, anche se indubbiamente ostica. L'altro film italiano in selezione ufficiale, *Gli anni struggenti*, di Vittorio Sindoni, è passato quasi inosservato. Né d'altra parte riteniamo che avesse grandi ambizioni, al di là di quella della pura partecipazione ad un festival.

Szpital Przemienienia
di E. Zebrowski
(Polonia)

Il "Leopardo di bronzo", che equivale al terzo premio, è stato attribuito al film polacco *Szpital Przemienienia* (t.l.: L'ospedale della trasfigurazione) di Edward Zebrowski, per « l'insieme della produzione — dice la motivazione — e per il suo alto livello professionale e per l'onestà ». Parole generiche, come generico è il film, la cui vicenda si snoda in un ospedale psichiatrico, nel quale i medici polacchi si adoperano, durante l'occupazione nazista, sino al sacrificio per salvare i loro pazienti, finché non arrivano i soliti tedeschi cattivi che mettono tutto a ferro e fuoco. Buon mestiere ma scarsa drammaticità essendo scontato sin dall'inizio lo svolgimento della vicenda. Piú umane e toccanti le sequenze che ci mettono in contatto con la follia dei pazienti.

La follia, si sa, imperversa nel mondo odierno. E di schizofrenia se ne è vista tanta in questo festival. Fra i film ispirati a questo tema, quello che ci ha colpito di piú è *Letze Liebe* (t.l.: Ultimo amore) della Repubblica federale tedesca, regista Ingemo Engström. Una giovane psichiatra lavora in un ospedale sulla riva del Reno e si interessa ad una paziente che è stata rinchiusa per avere tentato di suicidarsi insieme col marito. Parallelamente, la dottoressa ha una relazione con un uomo, assieme al quale si suicida a conclusione della vicenda. « I due personaggi del film — è scritto nella presentazione — non sono dunque né sconcertati né stanchi. Essi domandano di piú alla vita e vogliono superare le condizioni di vita mortale. La ferita mortale li trascina nella "follia a due" e finalmente a questa ultima esperienza paradossale per mezzo della quale vogliono salvare la loro vita ». C'è da chiedersi se gli autori di questo film siano sopravvissuti alla loro opera, alla quale è stato comunque attribuito, a maggioranza, uno dei premi della FIPRESCI « per il rigore drammatico e il senso psicologico che attribuiscono coerenza e forza a questo film ».

Letzte Liebe
di I. Engström
(Germania Occ.)

Altro suicidio dovuto alla pazzia è quella descritto in *Albert-warum?* (t.l.: Albert, perché?) anch'esso della Repubblica federale tedesca, per la regia di Josef Rödl, presentato nella "Tribuna libera". Il trentunenne regista proviene dalla scuola di cinema di Monaco ed è al suo secondo film. In fondo, il film vuole essere una difesa della "terapia occupazionale" dei malati mentali ed una critica della inadeguatezza di una piccola comunità rurale ad accettare uno squilibrato. Il protagonista ha interpretato se stesso; vi erano dei giorni — ci informa il regista — nei quali non poteva lavorare, fisicamente parlando; altre volte metteva nel lavoro un entusiasmo, un ardore, una forza insospettabili. Tutta la comunità del villaggio ha partecipato alla ripresa del film.

Albert-warum?
di J. Rödl
(Germania Occ.)

Ma vi è una forma molto attenuata e diffusa della paranoia, che è la "frustrazione". E naturalmente anche questa offre spunti numerosi al cinema odierno.

Capofila di questo genere a Locarno era *Die Abfahrer*, (t.l.: I fuggitivi), ancora della Repubblica federale tedesca, per la regia di Adolf Winkelmann. Si tratta di tre giovani disoccupati che, per sfuggire alla noia, rubano un camion e con esso girovagano senza meta. Prendono a bordo una ragazza che fa l'autostop ed il quartetto vive avventure tragicomiche, finché, inseguiti dalla polizia, non rientrano alla base. Belle riprese notturne, null'altro di rilevante da osservare.

Die Abfahrer
di A. Winkelmann
(Germania Occ.)

Se i protagnosti di quest'ultimo film erano frustrati per mancanza di lavoro, il protagonista di *Grauzone* (t.l.: Zona grigia) di Fredi M. Murer (Svizzera) si ribella invece al tipo di lavoro che gli viene imposto, cioè spiare i suoi colleghi dell'impresa in cui lavora, traendo partito della sua particolare abilità nel manovrare strumenti elettronici di intercettazione. Vi è anche la rivolta contro il padronato e la conclusione è che una bella mattina egli denuncia la vera essenza del suo "servizio" a tutti i lavoratori del complesso, servendosi proprio di quell'impianto che utilizzava per l'ascolto.

Grauzone
di F.M. Murer
(Svizzera)

In *Schilten*, titolo non traducibile del film elvetico di Beat Kuert, sono tutti frustrati: il maestro Schildknecht, che giunge in una piccola scuola rurale con l'idea di introdurre nuovi metodi didattici e si trova di fronte al muro della tradizione; i genitori, che non comprendono le idee dell'insegnante e non mandano piú i propri figli alla sua scuola.

Les petites fugues di Y. Yersin (Svizzera-Francia)

Sempre dalla Svizzera è *Le petites fugues* (Piccole fughe), del regista Yves Yersin, affidato soprattutto alla bravura dell'interprete principale, Michel Robin, al quale è stato conferito il Gran premio della giuria (Leopardo di Bronzo). E' il film con cui è stato aperto il festival e narra di un anziano bracciante agricolo al quale l'acquisto di un ciclomotore apre nuovi orizzonti di libertà attraverso tante "piccole fughe" dalla monotona e triste realtà della vita di ogni giorno.

Die Schweizermacher di R. Lyssy (Svizzera)

E infine *Die Schweizermacher* (t.l.: La fabbrica di svizzeri), di Rolf Lyssy è una satira spiritosa e graffiante dei sistemi con i quali gli agenti del governo federale elvetico accertano la idoneità di stranieri ad ottenere la cittadinanza svizzera. E' una satira bonaria, ma non per questo meno caustica.

Abbiamo tratteggiato brevemente i quattro film della selezione elvetica, alla quale la giuria della FIPRESCI ha riservato una menzione speciale « per la sua qualità, la sua diversità, la sua originalità e il suo rapporto diretto con la realtà nazionale ». Dal canto suo, la Giuria ecumenica ha segnalato *Les petites fugues* e *Schilten*. Vi è poi una "dichiarazione" della Commissione svizzera che ha effettuato la selezione, la quale conclude affermando che le opere presentate « rappresentano quelle che, nell'anno precedente, sono state piú discusse, perché piú significative di ciò che si realizza in quel paese ».

Al di là ed all'infuori di questo piccolo omaggio della giuria al paese ospitante, si può dire che, nel loro insieme, i film svizzeri mostrano di contestare, ma non troppo, il sistema. Il tutto con quella educazione, quel tatto, quel po' di tristezza che sembrano elementi predominanti del paesaggio elvetico. Ma sono tutti di buona fattura e testimoniano l'esistenza di quelle forze emergenti che, in questi ultimi anni, si adoperano per richiamare sulla cinematografia svizzera l'attenzione dei cinefili piú avvertiti.

Dove la frustrazione dell'uomo odierno raggiunge la sua massima espressione è nella selezione francese, che presentava tre film: *Le divorcement* di Pierre Baruch, *Félicité* di Christine Pascal e *Le destin personnel* di Paul Seban. Tutto quello che si può dire del primo è che non si comprende come mai siano stati sprecati due attori come Michel Piccoli e Lea Massari per una pellicola cosí caotica e presuntuosa. Il secondo è la storia di una "ragazza di vita"; il terzo narra la vicenda di una donna il cui marito è prigioniero in Germania e che passa ogni sorta di guai.

Questi film hanno un comune denominatore: il pessimismo, il tedio della vita quotidiana, sia essa puramente monotona nel benessere o tormentata da difficoltà di vario genere. Ma la soluzione nichilista, la impossibilità dei personaggi di trovare una sensata via di uscita, si giustifi-

cherebbe meglio se le opere venissero condotte su di una dimensione metafisica. Cosa che per la verità questi registi piú o meno giovani non sembrano proporsi, preferendo starsene sul terreno piú agevole della rappresentazione realistica. In chiave completamente diversa è invece uno dei due film presentati dalla Russia: *Interviste su questioni personali* (t.l.) di Lana Gogoberidse, la piú importante delle cinque registe che lavorano attualmente in Georgia. Ha già diretto sei film di lungometraggio piú alcuni cortometraggi; di quest'ultimo suo film, ha detto di averlo scritto dalla A alla Z su misura per la protagonista, Sofiko Čaureli. E' la storia di una donna sulla quarantina che ha avuto un'infanzia difficile e la cui esistenza a un tratto si complica, si drammatizza. Ma la sua vita è egualmente meravigliosa, essa si dedica agli altri con uno slancio gioioso che le fa vivere egualmente tutto, felicità e infelicità. Come si vede, siamo sulla sponda opposta a quella in cui si trova il film francese. E questo non può che essere motivo di meditazione, anche al di là del fatto filmico. L'altro film, *Staramodnaia komedia* (t.l.: Commedia all'antica) delle due sovietiche E. Saveleva e T. Berezanževa, è una storia sentimentale a lieto fine tra un uomo e una donna della "terza età" e si regge sulla bravura di due consumati attori. Niente politica ma solo sentimentalismo e visione ottimistica della vita.

Neskolto interwju po litschnym woposam
di L. Gogoberidse
(U.R.S.S.)

Staromodnaia komedia
di E. Saveleva
e T. Berezanževa
(U.R.S.S.)

Passiamo al mondo anglosassone. L'Inghilterra era stranamente assente: un solo film, e per giunta nella settimana della FIPRESCI. Un film di Bill Douglas, intitolato *My Way Home.* Come quello della Gogoberidze, era già stato presentato a San Remo e se ne è parlato nel precedente numero di questa rivista.
Gli americani invece erano presenti con quattro film, di cui uno di eccezionale rilievo, *Wise Blood* di John Huston: ne diremo piú avanti. Gli altri tre erano di ordinaria amministrazione. Il primo, una biografia romanzata di Elvis Presley, *Elvis, the Movie* di John Carpenter, con un'ottima colonna sonora ed un'ottima prestazione di Shelley Winters nel ruolo della madre di Elvis. Il secondo, *The Plants Are Watching* di Jonathan Sarno, vuole essere una dissertazione, tra il giallo e lo scientifico, sulla sensibilità delle piante, ma non riesce ad essere né l'uno né l'altro. E il terzo, *Assault on Precinct 13*, anche questo di John Carpenter, è un poliziesco di modesta fattura.
Almeno una menzione meritano alcuni altri film, tra i molti che infittivano il programma ufficiale e quelli della "tribuna libera". Ricordiamo dunque *Matriarcat* del bulgaro Ludmil Kirkov, che tratta il tema della fuga dei giovani dai villaggi sotto la spinta dell'industrializzazione con un piglio documentaristico che un collega francese ha definito con il termine di "quotidianisme"; *Der Eintänze* di Rebecca Horn (Germania Federale), al quale la giuria delle donne ha attribuito una "Mela d'oro", « perché rappresenta un tentativo plausibile di discostarsi dalle forme narrative abituali e perché riesce a utilizzare con successo il mezzo cinematografico per trasmettere piú direttamente la sensualità dell'immagine »; *Rallarblod* del norvegese Erik Solbakken, un dramma d'epoca che denuncia la xenofobia di comunità contadine norvegesi nei confronti dei lavoratori stranieri impegnati nella costruzione di strade ferrate.

Der Eintänze
di R. Horn
(Germania Occ.)

Per il tocco esotico, infine, bisogna ricordare il film del Benin *Il nuovo venuto,* di Richard de Meideros, il cui merito principale sta nel coraggio con il quale affronta gli aspetti della diffusa corruzione nei paesi emergenti, e l'indiano *Dooratwa* di Buddhaded Das Gupta, in cui credo politico e vicende familiari si mescolano in un groviglio non sempre comprensibile.

Da alcuni anni è invalsa, nella maggior parte delle rassegne competitive, la consuetudine di presentare fuori concorso le opere dei grandi maestri, per non "schiacciare" sotto il peso della loro esperienza e della loro fama gli esordienti o comunque gli autori ancora alla ricerca di una quotazione internazionale.

A Locarno, i "sacri mostri" erano due: John Huston e Andrzej Wajda. Le loro opere non hanno certo deluso. Del regista americano è stato presentato *Wise Blood* che a nostro avviso possiede due pregi essenziali: la modernità del linguaggio cinematografico, ottenuta senza artifici ma con sincera funzionalità; e la utilità sociale del tema, che nobilita il cinema come strumento di autentica elevazione intellettuale e morale degli spettatori.

Wise Blood
di J. Huston
(U.S.A.-Germania Occ.)

Ci è sembrato che, anche in fatto di sintassi cinematografica, il "gran vecchio" abbia impartito una lezione a certi presuntuosi che pensano di contrabbandare come "preziosità" la loro mancanza di senso del cinema. Quanto all'impegno civile, osserviamo che non è tanto l'argomento che interessa, quanto il messaggio che da esso emerge. E' noto che in America sono in molti a soffrire del cosiddetto "complesso di Cristo", cioè di una forma di paranoia religiosa che spiega il proliferare selvaggio delle sette. Chiunque si ponga all'angolo di una strada ad improvvisare sermoni riesce a fare proseliti e, quel che piú conta, a riscuotere oboli. Il fisco viene defraudato in questo modo di cifre di entità incredibili, poiché le varie "sette" sono esenti da imposte, anche quando siano proprietarie di banche o di industrie. Il film mette a nudo la cialtroneria di alcuni di questi santoni, ma il dramma nasce dal fatto che il protagonista è invece un invasato, che finisce in un momento di esaltazione con l'autoaccecarsi per espiazione. Il film risulta quindi una critica spietata a questi aspetti della società americana e al tempo stesso una salutare lezione per chi sappia intenderlo.

Quanto a Wajda, *Le signorine di Wilko*, proiettato in chiusura del Festival, è certamente un'opera non inferiore alle altre sue piú note. E' la storia di un uomo, ancora giovane, che ritrova dopo quindici anni di assenza e una guerra, quella del '14, cinque ragazze di cui era stato innamorato, nel villaggio di Wilko. Ma intanto tutto è cambiato; egli non riesce se non a rivivere dei ricordi e, rendendosi conto "che non si può fare tornare indietro l'orologio" fa tristemente ritorno là da dove era venuto.

Panny z Wilka
di A. Wajda
(Polonia)

Tutto il film — basato su un racconto di Jarosław Iwaskiewicz — è pervaso da un sottile senso di poesia, una poesia d'intonazione crepuscolare che sgorga da tutte le sue componenti: dal dialogo, dalla interpretazione degli attori, dalla fotografia, dal colore, dal paesaggio, dai costumi. Vi è tutto il rimpianto del tempo passato che non ritorna,

delle cose che non furono. Piú che disperazione od angoscia, rassegnazione mista a tristezza. E la riuscita dell'opera consiste nel fatto che il film fornisce, in modo abbastanza trasparente, un ritratto della Polonia d'oggi. E si colloca a mezza strada tra la frustazione dei film francesi e tedeschi e l'ottimismo di regime di quelli sovietici. Il che richiederebbe forse un discorso meta-cinematografico per il quale non è questa la sede piú indicata.
Altro merito del Festival di quest'anno è di aver riproposto all'attenzione del mondo occidentale l'opera del regista giapponese Yasujiro Ozu; una retrospettiva che è stata ripresa a due mesi di distanza dal Festival di Valladolid. La figura e l'opera di questo autentico maestro, pressoché sconosciuto da noi fino a poco tempo addietro per una serie di circostanze, non ultima la stessa riluttanza dei produttori nipponici ad esibire un corpus filmico ritenuto troppo legato ad una realtà culturale e ambientale tipicamente nazionale e perciò ostica al gusto occidentale, e che invece va rivelandosi anche da noi come una delle personalità piú eminenti del cinema mondiale, meritano un discorso specifico e approfondito, da riservare per una diversa occasione.

I premi di Locarno

La giuria del XXIII Festival Internazionale del Film di Locarno ha assegnato il Leopardo d'oro a *Sürü* di Zaki Ökten (Turchia).
Il Leopardo d'argento a *Immacolata e Concetta* di Salvatore Piscicelli (Italia).
Il Leopardo di bronzo all'attore Michel Robin per *Les petites fugues* di Yves Yersin (Svizzera).
Il premio Ernest Artaria per la fotografia a Lajos Koltai per *Ménesgazda* di András Kovács (Ungheria).
Ha ottenuto una menzione il film *Szpital przemienienia* di Edward Żebrowski, e Ylmaz Güney per la sceneggiatura del film *Sürü* di Zeki Ökten.
Il premio della giuria FIPRESCI è andato a *Letzte Liebe* di Ingmo Engström (Germania Occ.) è a *Ménesgazda* di András Kovács.

I film di Locarno '79

Die Abfahrer (t.l.: I fuggitivi) — **r.:** Adolf Winkelmann - **s., sc.:** A. Winkelmann, Gerd Weiss - **f.** (Colore): David Slama - **mo.:** Helga Schnurre - **m.:** « I lepidotteri » - **int.:** Detlev Quandt, Ludger Schnieder, Anastasios Avgeris, Beate Brockstedt - **p.:** A. Winkelmann Filmproduktion - **o.:** Germania Occ., 1978 - **dr.:** 93'.

Gli anni struggenti, già **Il concorrente** — **r.:** Vittorio Sindoni - **s.:** Nicola Badalucco - **sc.:** N. Badalucco, V. Sindoni, Mario Gallo - **f.** (Vistavision, Colore): Safai Teherani - **scg.:** Massimo Lentini - **mo.:** Angelo Curi - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Fabio Traversa (Saverio Bivona), Laura Lenzi (Andreina), Gabriele Fer-

zetti (il signor Bivona), Marisa Traversi (la signora Bivona), Chiara Salerno (Grazia), Giovanni Cutrufelli, Giuseppe Valenti, Giorgio Viterbo, Vincenzo Vitobello, Lucio Papa D'Amico, Benito Valenti, Nino Bontempo, Biagio Parisi, Nino Santomarco, Pino Scaffidi - **p.:** M. Gallo per Megavision-Filmalpha - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Cidif-Cad - **dr.:** 90'.

Le divorcement — **r.:** Pierre Barouh - **asr.:** Claude Othnin-Girard, Sébastien Grall, Frédérique Noiret - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Marc Cadiot - **sc.:** P. Barouh, M. Cadiot - **f.** (Eastmancolor): Yves Lafaye - **scg.:** Jean Thomen - **mo.:** Alain Lemaître-Mory, Bruno Zingone - **m.:** P. Barouh, Chris Rambault, Jacques Coutureau - **so.:** Bernard Ortion - **int.:** Michel Piccoli (Philippe), Lea Massari (Rosa), Christophe Rambault (Marc), Christophe Garzon (Olivier), Estelle Falk (Marie), Stéphanie Vialle (Julie), Christine Murillo (Marianna), Jacques Coutureau (Gérard), Jean-Cluade Bouillon (Antoine), Anne Lonnberg (Eva), Maurice Baquet (il liutaio), Catherine Lachens la signora (Larose), Poussine Marcanton (la segretaria di Philippe), Liza Bracconier (la traduttrice), Caroline Bonfils (Liliane), Rosine Cadoret (la direttrice della scuola), Evelyne Dress (Mamma Lunettes), Marpessa Djian (Clémence), François Dyrek (Julien), Jean-Claude Fleury (l'uomo politico), René Gilson (Jean-Daniel), Elsa Gion (Blandine), René Morard (il direttore del collegio), Georges Mavros (Luis), Claude Nedjar (Michel), Cléa De Oliveira (Augusta), Didier Valmont (Jean-Claude), Josée Yanne (l'assistente dell'uomo politico), Elisabeth Strauss (la cliente « Yva »), Peter Semmler Hoffman), Yvan Tasic (Yvan), Milo Saoud, Flore Delporte - **dp.:** Armand Barbault - **p.:** Films de l'Alma - **pa.:** Jean-Claude Fleury - **o.:** Francia, 1979 - **dr.:** 110'.

Dooratwa (t.l.: La distanza) — **r., s., sc.:** Buddhaded Dasguta - **f.** (Bianco e nero): Ranajit Roy - **mo.:** Mrinomoya - **m.:** Ian Rashid - **int.:** Mamata Shankar, Pradip Mukherjee, Snigha Baneree, Bijon Bhattachariya - **p.:** B. Dasgupta - **o.:** India, 1978 - **dr.:** 96'.

Elvis (Elvis il re del rock) — **r.:** John Carpenter - **asr.:** Larry Franco, Craig Beaudine, Glen Sanford - **s., sc.:** Anthony Lawrence - **f.** (Metrocolor): Donald M. Morgan - **om.:** Jan Kiesser - **scg.:** Tracy Bousman, James Newport - **arr.:** Bill Harp - **c.:** Tony Faso, Suzanne Grace, Richard Mahoney - **t.:** Marvin Westmore - **mo.:** Ron Moler, Rodger Parker - **m., dm.:** Joe Renzetti - **ca.:** « Mystery Train » di Sam. C. Phillips, Herman Parker jr., « The Wonder of You » di Baker Knight, « That's Alright Mama » di A. Crudup, « Blue Moon of Kentucky » di Bill Munroe, « My Happiness » di Borney Bergantine, Betty Peterson, « Old Shep » di R. Foley, E. M. Jones, « Heartbreak Hotel » di Mae Boren Axton, Tommy Durden, Elvis Presley, « Rip It Up » di Robert A. Blackwell, John Marascalco, « Love Me Tender » di E. Presley, Vera Matson, « Are You Lonesome Tonight » di Roy Turk, Lou Handman, « Crying in the Chapel » di Artie Glenn, « Until It's Time for You to Go » di Buffy Sainte-Marie, « Pledging My Love » di Ferdinand Washington, Don D. Robey, « Separate Ways » di Mainegra, West, « Suspicious Minds » di Fred Zambon, « Burning Love » di D. Linde, « Blue Suede Shoes » di Carl Lee Perkins, « Finale: Dixie-Battle Hymn of the Republic » di Julia Ward Howe, William Steffe - **concerto:** « Mystery Train » (strumentale), « Lawdy Miss Clawdy » di L. Price, « Shake, Rattle and Roll » di C. Calhoun, « Long Tall Sally » di Johnson, Penniman, Blackwell, « Fool Such as I » di B. Trader - **musicisti:** Dale Sellers, Chip Young (chitarra), David Briggs, Bobby Ogden (tastiera), Buddy Harmon (tamburo), Mike Leech (basso), Charlie McCoy (armonica), Rathy Westmoreland e I Jordanaires (vocalisti) - **int. ca. E. Presley:** Ronnie McDowell - **so.:** Willie Burton - **consiglieri tecnici:** Charlie Hodge, Larry Geller, Becky Yancy, Cliff Linedecker - **coordinatore acrobazie:**

Aaron Norris - **int.**: Kurt Russell (Elvis Presley), Robert Gray (Red West), Season Hubley (Priscilla Presley), Pat Hingle (il colonnello Tom Parker), Abi Young (Natalie Wood), Charlie Hodge (se stesso), Felicia Fenske (Lisa Marie Presley), Randy Gray (Elvis bambino), Meg Wyllie (la nonna), Nora Boland (la maestra), Larry Geller (se stesso), Jim Greenleaf (un reporter), Will Jordan, Joe Mantegna, Galen Thompson, Ellen Travolta, Christian Berrigan, Robert Christopher, Mark Denis, Mario Gallo, Del Hinkley, Ted Lehman, Jack McCulloch, Larry Pennell, Ken Smolka, David Hunt Stafford, Dennis Stewart, Dick Young, Melody Anderson, Ed Begley jr., James Canning, Charles Cyphers, Peter Hobbs, Les Lannom, Elliot Street - **dp.**: George Sweney, Lynn Kuwahara - **pe.**: Dick Clark, Francis C. La Maina - **p.**: Anthony Lawrence per D. Clark Motion Pictures - **pa.**: James Ritz - **o.**: U.S.A., 1979 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 103'.
V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 168.

Félicité — **r.**: Christine Pascal - **o.**: Francia, 1979 - **dr.**: 95'.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '79) in questo fascicolo a p. 115 e altri dati a p. 130.

Grauzone (t.l.: Zona grigia) — **r., s., sc.**: Fredi M. Murer - **f.** (Bianco e nero): Hans Liechti - **scg.**: Bernnard Sauter - **mo.**: Rainer Trinkler - **m.**: Mario Beretta - **so.**: Florian Eidenbenz - **int.**: Giovanni Fruh, Olga Piazza, Janet Haufler, Walo Luond - **p.**: Nemo Film - **o.**: Svizzera, 1979 - **dr.**: 103'.

Immacolata e Concetta — **r., s.**: Salvatore Piscicelli - **sc.**: Carla Apuzzo, S. Piscicelli - **f.** (Technoscope): Emilio Bestetti - **scg.**: Giovanni Dionisi - **c.**: Franz Prestieri - **mo.**: Roberto Schiavone - **m.**: canti popolari napoletani e brani strumentali tratti da « Raices 1 » e « Raices 3 » di Gustavo Beytelmann, eseguiti dal « Tiempo Argentino » - **int.**: Ida Di Benedetto (Immacolata), Marcella Michelangeli (Concetta), Tommaso Bianco (Ciro, il macellaio), Lucio Allocca (Pasquale, il marito di Immacolata), Lucia Ragni (Antonietta), Biancamaria Mastrominico (Lucia), Nina De Padova, Linda Moretti, Antonio Ferrante, Cetty Sommella, Berto Lama - **p.**: Enzo Porcelli per Antea - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Titanus - **dr.**: 90'.

Kvar (t.l.: Il conflitto) — **r.**: Miloš-Miša Radivojevic - **s., sc.**: Svetozar Vlajkovic, M.-M. Radivojevic - **f.** (Colore): Aleksander Petkovic - **mo.**: Vuksan Lukovac - **m.**: Kornelije Kovac - **int.**: Aleksandar Bercek, Neda Arneric, Milena Dravic, Ljuba Tadic, Dušan Janicijevic - **p.**: Film Danas - **o.**: Jugoslavia, 1979 - **dr.**: 93'.

Letzte Liebe (t.l.: L'ultimo amore) — **r., s., sc.**: Ingemo Engström - **f.** (Colore): Ingo Kratisch - **mo.**: Gerhard Theuring - **m.**: J.S. Bach - **int.**: Angela Winkler, Rüdiger Vogler, Therese Affolter, Rüdiger Hacker, Hildegard Schmahl, Wolfgang Kinder, Geoffrey Layton - **p.**: Theuring-Engström-Filmproduktion - **o.**: Germania Occ., 1979 - **dr.**: 125'.

Ménesgazda (Il recinto) — **r.**: András Kovács - **o.**: Ungheria, 1978 - **di.**: Italnoleggio - **dr.**: 100'.
V. giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) in « Bianco e Nero » 1979, n. 3, p. 71 e altri dati a p. 89.

Le nouveau venu — **r.**: Richard de Meideros - **s., sc.**: R. de Meideros, René Ewagnion, Bouraima Lawani - **f.** (Colore): Maxime Lefevre, B. Lawani - **mo.**: Andrée Davanture - **m.**: Fela Anikulapo Kuti, Africa 70 - **int.**: Michel Djondo, Sikirou Ogoujobi, Agès Capo-Cichi, Sebastien de Souza, Magloire Quenum - **p.**: Iris Films BP 1873 Cotonou-International Tropic Films - **o.**: Bénin, 1978 - **dr.**: 87'.

Panny z Wilka (t.l.: Le signorine di Wilko) — **r.**: Andrzej Wajda - **s.**: basato

sun un romanzo di Jarosław Iwazkiewicz - **sc.**: Zbigniew Kamiński - **f.** (Colore): Edward Kłosiński - **scg.**: Allan Starski - **mo.**: Halina Prugar - **m.**: Karol Szymanowski - **int.**: Daniel Olbrychski, Anna Seniuk, Christine Pascal, Maja Komorowska, Stanisława Celińska, Krystyna Zachwatowicz - **dp.**: Barbara Pec-Ślesicka- **p.**: Polish Corporation per Film Production Zesploy Filmowe-« X » Unit-Pierson Production - **o.**: Polonia, 1979 - **dr.**: 118' (fuori concorso).

Les petites fugues — **r.**: Yves Yersin - **o.**: Svizzera-Francia, 1979 - **dr.**: 140'.
V. altri dati (Cannes '79) in questo fascicolo a p. 125.

The Plants Are Watching — **r., s., sc.**: Jonathan Sarno - **f.** (Colore): Joao Fernandes - **mo.**: Len Dell'Amico, Edward Sailer - **m.**: Herry Manfredini - **int.**: Ted Leplat, Nancy Snyder, Joel Colodner, Nancy Boykin, Lawrence Tierney, Maia Danziger - **p.**: J. Sarno - **o.**: U.S.A., 1978 - **dr.**: 90'.

Rallarblod (t.l.: Gli intrusi) — **r.**: Erik Solbakken - **s.**: basato su un romanzo di Kristofer Updal - **sc.**: E. Solbakken - **f.** (Colore): Bjørn Jegerstedt - **mo.**: Edith Toreg - **m.**: Gunnar Germeten - **int.**: Nils Ole Oftebro, Ragnhild Hilt, Rolf Søder, Erik Hivju, Jon Eikemo, Espen Skjønberg, Svein Tindberg, Katja Medboe - **p.**: Norsk Film, 1979 - **dr.**: 112'.

Staromodnaia komedia (t.l.: La vecchia commedia) — r.: E. Saveleva, T. Berezanževa - **s., sc.**: A. Arbouzov, V. Jelezniakov - **f.** (Colore): B. Kočerov - **mo.**: L. Boulgakova - **m.**: M. Tariverdier - **int.**: Alissa Freyndlikh, Igor Validimirov - **p.**: Mos'film - **o.**: U.R.S.S., 1978 - **dr.**: 100'.

Sürü — **r.**: Zeki Ökten - **o.**: Turchia, 1979 - **dr.**: 129'.
V. giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) in « Bianco e Nero » 1979, n. 3, p. 80 e altri dati a p. 97.

Szpital przemienienia (t.l.: L'ospedale della trasfigurazione) - **r.**: Edward Żebrowski - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Stanisław Lem - **sc.**: E. Zebrowski, Michał Komar - **f.** (Colore): Witold Sobociński - **scg.**: Tadeusz Wybult - **m.**: Stanisław Radwan - **int.**: Jerzy Bińczycki (l'ingegnere), Henryk Bista (Kanters), Ewa Dałkowska (Nosilewska), Piotr Dejmek (Stefan), Gustau Holoubek (Sakulowski), Zygmunt Hübner (Pajaczkowski), Ryszard Kotys (Józef), Wojciech Pszoniak (Marglewski), Zbigniew Zapasiewicz (Rygier) - **dp.**: Tadeusz Drewno - **p.**: Polish Corporation per Film Production Zespoly Filmowe "Tor" - **o.**: Polonia, 1978 - **dr.**: 92'.

Wise Blood - r.: John Huston - **o.**: U.S.A. - Germania Occ., 1979 - **dr.**: 106' (fuori concorso).
V. giudizio di Giannalberto Bendazzi (Cannes '79) in questo fascicolo a p. 99 e altri dati a p. 124.

MOSCA 1979: CINEMA NEL NOME DI LENIN

Piero Zanotto

Ha assunto particolare significato per i sovietici l'undicesima edizione del Festival di Mosca svoltasi dal 14 al 28 agosto. Era stato fatto slittare di circa un mese nei confronti delle date di abitudine per farlo coincidere esattamente col sessantesimo anniversario del decreto sul nuovo cinema socialista firmato da Lenin il 28 agosto 1919, e praticamente l'intera organizzazione mammuth preposta alla rassegna è stata condizionata da quest'ottica commemorativa. In un clima comunque di festosa consapevolezza che col filmato preparato per l'occasione, riepilogativo appunto di sessant'anni di cinema sovietico, fatto visionare a giornalisti e cineasti giunti a Mosca da tutto il mondo in una sala degli studi di produzione Mosfilm, nell'entusiasmo nel commento parlato si lasciava vincere dal trionfalismo. Il clima di quel momento poteva anche giustificarlo. I toni enfatici dello speaker si confondevano con gli applausi dei presenti indirizzati allo schermo che faceva sfilare intanto immagini dei classici film di Ejzenštejn, di Pudovkin, di Emmer, di Dovženko...

Gli uffici postali che in coincidenza con i trascorsi festival mettevano a disposizione il tradizionale francobollo emesso dalle Poste sovietiche per festeggiare ogni singola edizione, quest'anno erano forniti d'un secondo valore dentellanto: stampato per il sessantennio della cinematografia nazionale. Insieme alla relativa busta “primo giorno”.

In un cinema di Mosca adibito come gli altri alle necessità del Festival, giorno dopo giorno si srotolavano le bobine d'una opulenta retrospettiva di film sovietici, compendiata da una mostra di “documenti” (foto, manifesti, riviste) e culminata nella presentazione di *¡Que viva Mexico!* di Ejzenštejn nel montaggio finalmente portato a termine, nei confronti di una piccola parte del materiale impressionato cinquant'anni prima, dal piú stretto collaboratore, insieme all'operatore Tissé, del cineasta scomparso: Grigorj Alexandrov. Il quale Alexandrov cimentandosi in quest'operazione di recupero non ha evidentemente potuto sottrarsi alla spinta emozionale del “ricordo” dei giorni trascorsi con Ejzenštejn in Messico. Per cui il film che doveva (e vi è riuscito in qualche misura) rigenerarsi secondo le indicazioni, il pensiero, le esigenze stilistiche e ideologiche del suo autore (il quale aveva potuto vedere il materiale impressionato solo molti anni dopo aver dovuto lasciare l'opera largamente incompiuta), finisce per assumere, per la presenza in esso dello stesso Alexandrov che raccolta ad esempio del progetto relativo all'epi-

¡Que viva Mexico! di S.M. Ejzenštejn (U.R.S.S.)

sodio *La soldadera* rimasto purtroppo sotto forma di manoscritto, e attraverso la voce narrante di Sergej Bondarčuk che ripercorre le tappe di quell'esperienza leggendo testi e lettere di Ejzenštejn, i toni rispettosi ed edificanti della commemorazione; sorretta comunque dagli amplissimi squarci di questa "visione messicana" che rasenta la calligrafia estenuata e da essa si sottrae ad ogni sequenza per la forza che il filmato, anche al di là del montaggio cosí come per esso lo aveva concepito Ejzenštejn, contiene essendo riuscito a catturare in una prospettiva profonda l'essenza dell'animo popolare, con tutte le sue contraddizioni, di quel paese.
Non sapremo mai come *¡Que viva Mexico!* sarebbe stato veramente se a ultimarlo avesse provveduto il suo autore. Il film presentato a Mosca contiene suggestioni indimenticabili e procura molte emozioni. Rimane però opera "intravista", frammento di un qualcosa di grande che continuerà a porre, a chi vorrà studiarlo (insieme all'intera opera del cineasta sovietico), interogativi senza risposta.

Una considerazione mi sembra di dovere evidenziare su ogni altra addentrandomi in una disamina d'insieme dell'XI Festival mondiale del film di Mosca. E cioè che la gigantesca macchina organizzativa, a differenza di quanto avviene ai festival internazionali dell'emisfero occidentale, obbedisce innanzi tutto a criteri di politica diplomatica. L'importante e che comunque "tutte" (o quasi tutte) le cinematografie siano in qualche modo presenti in calendario, in un grande "abbraccio" che consenta di proseguire un discorso utile al Cremlino per i suoi buoni rapporti con ogni altro Stato. Ciò porta a criteri di scelta, nella formazione soprattutto del calendario dei film in concorso, che guardano piuttosto che ai risultati stilistici, estetici e via dicendo delle singole opere, ai "contenuti". Niente di male in tutto questo se ciò serve a caratterizzare in una dimensione non equivoca la rassegna, che si ramifica in molti cinema della capitale sovietica assumendo quindi ruolo catalizzante, come proposta di valorizzazione — comunque — del film considerato elemento primario di consumo e di intrattenimento. Sull'onda, probabilmente, dello slogan pronunciato da Lenin e laggiú ancora oggi valido secondo cui il cinema rimane "l'arma piú forte".
Ciò consente, tuttavia, la partecipazione di ogni produzione nazionale al settore dei film di lungometraggio in concorso con una sola opera. E soltanto una parte dei centodieci paesi produttori che insieme all'Onu e all'Unesco han mandato materiale filmato a Mosca è entrata nel calendario competitivo. Per cui sommando a quello dei lungometraggi altri due settori "in concorso": i film documentari e i film di corto metraggio (presidente di giuria Alexander Zguridi) e i film per la gioventú (presidente di giuria Anatolij Aleksin), s'è avuto un fiume in piena di pellicola impressionata nei programmi delle sale cinematografiche di Mosca, come "documentazione" e "informazione".
Per quanto riguarda l'Italia, insieme a *Cristo si è fermato a Eboli* di

Francesco Rosi, cui la giuria presieduta da Stanislav Rostotski e composta da quattordici membrri, compreso il nostro Giuseppe De Santis, ha assegnato il Gran Premio, al documentario *Storia su due ruote* di Ugo Saitta e al film per ragazzi *Zanna Bianca e il grande Kid* di Vito Bruschini, altri venti film e cinque cortometraggi han provveduto a tenere desta l'attenzione su ciò che avviene, cinematograficamente, nel nostro paese. Una miscellanea invero eterogenea, per questo — forse — piú fedelmente rappresentativa di quanto avrebbe offerto una selezione puntata solo su criteri di alta qualità. Anche se la cronaca esula dalle finalità di queste note, si deve evidenziare la continua popolarità di cui gode il cinema italiano in Russia. Il film di Rosi era stato preceduto dal successo arriso alla traduzione in cirillico del libro di Levi, per cui l'attesa nei confronti della proiezione s'era fatta grande. Seguita da una conferenza stampa affollata oltremisura, tenuta saldamente in pugno dal nostro regista.

Gli altri due trofei previsti dal regolamento del Festival sono stati assegnati al film spagnolo *Sette giorni a gennaio* di Juan Antonio Bardem e ad *Amator* del polacco Krzysztof Kieslewski. Bardem precede in qualche modo il Pontecorvo di *Ogro* nell'affrontare il problema del terrorismo in terra iberica, ma a differenza del regista italiano riepiloga secondo l'ottica dell'inchiesta filmata con taglio strettamente cronachistico (almeno per le sequenze introduttive) gli attentati di cui s'è macchiata la destra nostalgica, per scopi evidentemente eversivi. Il suo film è la registrazione di un malessere che coinvolge alcuni rappresentanti delle giovani generazioni, strumentalizzati da chi vorrebbe far regredire il Paese su posizioni falangiste attraverso l'incubo e il terrore.

Sette giorni a gennaio di J.A. Bardem (Spagna)

Ma il torto del regista spagnolo è quello di mordere la realtà inquinando il racconto con episodi "inventati'. Per cui la secchezza a tratti documentartistica della narrazione non esime lo spettatore da perplessità che non avrebberro trovato legittimazione se l'intera impalcatura del film fosse stata costruita registrando scrupolosamente la sola verità dei fatti accaduti.

Amator di K. Kiesłewski (Polonia)

Di tutt'altro tono il film polacco di Kiesłewski. *Amator* sta per "cineamatore", e ha il tono della commedia un poco dimessa e venata di umorismo crepuscolare. Il suo protagonista, un cineamatore di provincia un poco buffo e maldestro, è il pretesto per cogliere alcuni aspetti della vita e per parodiare, senza cattiveria e senza moralismi, la febbre per una passione che mette in condizione il nostro uomo di scegliere tra la moglie e la cinepresa. Usato per la prima volta alla nascita del suo unico figlio, l'apparecchio diventa a sua volta protagonista. Condiziona l'entusiasta "amatore" portandolo alle soglie di un giornalismo televisivo che consente al regista di raccogliere una serie di divertenti annotazioni come indiretta registrazione d'una realtà sociale.

Nel film compare nel suolo di se stesso anche Krzysztof Zanussi. Un omaggio, per sua ammissione, al mondo dei cineamatori da cui lui stesso proviene e al quale ha dedicato un manuale d'iniziazione.

Restiamo nell'ambito dell'Est europeo, per dire che piuttosto interes-

sante s'è rivelato pure il film ungherese in competizione a Mosca: *Az eröd* (t.l.: La fortezza) di Miklós Szinetar, il cui tema si avvicina in certo modo a quello del bel film di Peter Watkins *Gladiatorerna*, vale a dire a un "gioco della guerrra" su basi ristrette e preordinate, consenzienti quanti vogliono parteciparvi, che della guerra autentica ha le stesse tragiche conseguenze. Ma qui il soggettista privatizza la cosa, che non è quindi appannaggio di governi sovrani bensí invenzione di una ricca signora che nella fortezza fatta costruire nel proprio parco isolato dalla città dà vita a ciò che potrebbe sembrare una eccentrica divagazione per uomini frustrati, desiderosi di liberarsi dei propri complessi. In realtà, vittime già predestinate. Nel momento in cui firmano, in vista di "possibili" incidenti, un testamento in favore della ricca signora. Emblematico il finale, in cui si ipotizza la scoperta (da parte del governo di quello Stato, immaginario e totalitario) del "gioco", e non lo si distrugge ma lo si istituzionalizza, assumendo come esperta proprio la ricca signora.

Az eröd
di M. Szinetar
(Ungheria)

A zone di ambiguità il film di Szinetar alterna chiari riferimenti alla violenza dilagante, che ha intaccato il tessuto d'ogni ordinamento sociale, e si rivela quindi come un apologo angosciosamente pessimista. Una favola realistica senza speranza scritta con linearità e rigorosità di stile.

Da leggersi probabilmente tra le righe è anche il film presentato dalla Germania orientale: *Anton, der Zauberer* (t. l.: Anton, il mago) di Günter Reich. Commedia sull'antica arte d'arrangiarsi che un operaio meccanico esperto in camion e simili mette in atto con uno charme che lo rende anche un descretamente fortunato dongiovanni, riuscendo ad accumulare una forte somma di denaro e quindi ponendosi al di fuori delle leggi del suo paese. La simpatia del protagonista, ammiccante e furbo, e la possibilità ch'egli ha di passare indenne attraverso le piú avverse esperienze (finisce anche in carcere), pone (potrebbe porre) il film su una possibile posizione di fronda nei confronti di ordinamenti legislativi e politici troppo vincolanti. Anche senza queste "riflessioni", rimane comunque un gradevole momento del cinema odierno della Repubblica Democratica Tedesca.

Anton, der Zauberer
di G. Reich
(Germania Orient.)

Ciò che non è per il film rumeno *L'instant* di Gyeorgy Cozorici e per l'inutile, insipido film cecoslovacco *Il ragazzo e la balena bianca* di Jaromil Jiřes, che fu già uno dei protagonisti dell'ormai lontana primavera praghese.

Interessante invece nel suo tentativo riuscito di psicologizzare col senno del poi i ricordi di una serie di azioni partigiane, il film jugoslavo di Stole Jankovic *Tren* (t. l.: Il momento).

Tren
di S. Jankovic
(Jugoslavia)

Il racconto è visto in soggettiva attraverso la memoria di un ex combattente, intristito e invecchiato, che medita, standosene su una chiatta in riva al fiume a pescare. Le immagini di ciò che è stato gli passano davanti, e sono immagini che parlano di tragiche imboscate, di fuoco appiccato alla casa di un collaborazionista, di un prigioniero nazista alla fine graziato, della sua casa distrutta dal nemico per rappresaglia

non riuscendo — gli altri — a mettere le mani su di lui... Non è la prima volta che il cinema jugoslavo, assai sensibile e generosamente aperto alla rievocazione della guerrra partigiana combattuta per difendere il Paese, tenta di dare spessore psicologico al comportamento degli uomini in armi, sacrificando all'occorrenza nello spazio narrativo la rievocazione delle battaglie vinte e perdute. Qui s'aggiunge un sapore di mestizia che rende i ricordi un doloroso insopprimibile bagaglio. E in ciò è buon interprete l'attore Velimir-Bata Živojinovic.

L'envol
di S. Koulich
(U.R.S.S.)

La propria presenza ufficiale il cinema sovietico l'ha affidata al film ammantato di opulenza e di ambizione *L'envol* (trad. francese) di Savva Koulich, dedicato alla rievocazione della personalità di Ziokolvski, lo scienziato padre dell'astronautica russa, colui che, assertore convinto dei voli spaziali, ebbe a giustificare il proprio pensiero e la propria visione del nostro futuro dicendo che « la terra è da considerarsi la culla dell'umanità, e per ciò l'uomo deve convincersi che non potrà vivere eternamente su una culla ». La curiosità prima di questa pellicola a lungo elaborata e disuguale nella resa espressiva è che l'interpretazione di Ziokolvski è stata affidata al poeta "scomodo" a lungo in passato tenuto in quarantena, Eugenij Evtučenko. Il quale s'inserisce mimicamente abbastanza bene nel tessuto rievocativo, anche se la scelta di Koulich di esternare i pensieri dello scienziato attraverso una voce fuori campo rende la narrazione letteraria e alla lunga inceppante.

Attraverso una rievocazione ambientale assai accurata, abbiamo cosí (partendo in flash-back dalla morte dello scienziato avvenuta in pieno clima sovietico, nel 1935) non tanto la rievocazione di esperimenti e progetti, del resto mai accettati e causa in Ziokolvski di un complesso di rivalsa nei confronti del Potere, zarista innanzi tutto, bensí del pensiero illuminista di questo "veggente" che guardava come porta per la sopravvivenza della razza umana alla volta celeste.

Sanchez Children
di H. Bartlett
(Canada)

Della partecipazione italiana s'è detto. Era affidata a Francesco Rosi ed ha avuto esito felicissimo. Sullo schermo di Mosca abbiamo incontrato comunque pure Cesare Zavattini, cosceneggiatore del film *Sanchez Children* che il regista nordamericano Hal Bartlett ha voluto ambientare in Messico. Una pellicola per molti aspetti anacronistica, col rispolvero innanzi tutto della calligrafica fotografia di Gabriel Figueroa cui s'aggiunge la presenza in un ruolo chiave di Dolores Del Rio, anziana ma col ricordo sulla pelle e negli occhi intensi della sua famosa latina bellezza. E poi per il tema scontato incentrato sulla prepotenza autoritaria di un padre (Anthony Quinn) che si ritorce contro di lui attraverso la presa di posizione dei figli, soprattutto della femmina prediletta. In un Messico di maniera, alla ricostruzione delle cui zone di povertà e cosí per la intuizione di elementi paradossali deve avere contribuito in sceneggiatura appunto Zavattini.

In un calendario cosí fitto di presenze, aperto senza preclusioni a tutto il cinema in nome (come recitava testualmente l'intestazione del Festival) dell'amicizia e della pace tra i popoli, è chiaro che — numericamente — la parte del leone doveva farlo il cosí detto Terzo Mondo.

Le cinematografie dei paesi emergenti hanno soverchiato di immagini spesso ingenue e volonterosamente deludenti un programma che, di converso, ha visto anche qualche grigia presenza siglata da cinematografie appartenenti a paesi ricchi. Come l'Australia che col film *Dawn* di Ken Hannam, sulle autentiche vicende della campionessa nazionale di nuoto Dawn Fraser, ha cucito una storia di fondo senza slanci e monotona. Ha deluso in tale contesto anche il cinema cubano, con un film largamente pubblicizzato a Mosca dai rappresentanti di quella cinematografia: *Ritratto di Teresa* di Pastor Vega.

Ritratto di Teresa
di P. Vega
(Cuba)

Il tema da esso affrontato è quello, assai sentito a Cuba, del ruolo della donna come importante pedina del tessuto sociale. La Teresa di cui parla il titolo è un'operaia con tre figli. Il peso organizzativo del menage quotidiano lo sopporta lei, instancabilmente, con abnegazione. Il marito le vuol bene ma è un maschio latino, pronto a far valere i suoi diritti scaricando, invece, nel codice di comportamento (da lui stesso creato) della propria compagna, ogni responsabilità. E ciò porta all'inevitabile frattura. Il matrimonio si spacca e i tanti cocci che ne derivano risultano essere poi di difficoltosa ricomposizione.

Film femminista, dunque. Gli manca però nerbo, la narrazione scorre via stancamente, sí che Teresa, che pure si esprime attraverso un volto intenso e bellissimo, finisce per annullarsi in tanti luoghi comuni.

Nahla
di F. Beloufa
(Algeria)

Altra bella presenza femminile l'abbiamo nel film offerto dall'Algeria col titolo *Nahla*, dal nome della protagonista. Firmato da Farouk Beloufa, è un racconto a due livelli, aperto su uno spaccato di vita borghese (è ambientato nel Libano), sul modo di comportarsi di un settore della gioventú, e il manifestarsi, attraverso la figura della protagonista che si chiama appunto Nahla, dal viso morbido e lo sguardo di velluto che le conferisce una vaga espressione di misteriosa tristezza, del divismo canzonettistico. Costruisce il faticato successo conquistato da Nahla, i suoi trionfi, la simpatia piena di pudori di un giovane giornalista che ne segue discreto ogni passo; quindi l'improvvisa caduta, dovuta drammaticamente alla perdita della voce durante uno sfarzoso "recital" in un grande teatro. Ma ha come risvolto qualcosa che sembra interessare di piú il regista Beloufa: sotto la storia della "stella" del canto Nahla vi sono le posizioni ideologiche della gioventú araba di fronte agli eventi che con la battaglia di Kfar Ciua nel Libano (6 gennaio 1975) sconvolsero il mondo arabo.

Per sua stessa ammissione, Farouk Beloufa voleva costruire un film eminentemente algerino che potesse dire una propria parola all'interno mondo arabo. Quindi la vicenda di Nahla risulta essere un intelligente pretesto; come dire, lo specchietto che serve ad attirare le allodole.

La lotta per la libertà
di U. Balagan
(Nigeria)

Per gli altri film africani, riferiti all'Africa nera, cito soltanto *La lotta per la libertà* del cineasta nigeriano Ula Balagan. Un film divertente, spassoso addirittura. In poche parole, la rievocazione di un sollevamento popolare contro il dispotismo locale. Ma il taglio della narrazione sembra rifatto, per ingenuità — forse — ma potrebbero anche esserci delle spinte intenzionali (il che lo renderebbe davvero un piccolo gioiello di

furbizia umoristica) sul cinema avventuroso e western occidentale, dove le azioni, le scorrerie, gli inseguimenti, le sparatorie, i corpo a corpo tra buoni e cattivi anche sul greto di un fiume, sembrano parodiare ciò che torrenzialmente il cinema made in Usa ci ha fatto conoscere dai tempi della sua e della nostra infanzia.

I premi di Mosca 1979

La giuria internazionale dell'XI Festival mondiale del film di Mosca, presieduta da Stanisław Rostotski (Urss) e composta da: Raj Koppor (India), Giuseppe De Santis (Italia), Christian-Jaque (Francia), Lopez Portillo (Messico), Thomas Luddy (Usa), Kurt Maetzig (Repubblica Democratica Tedesca), Andrej Michalków-Končalovski (Urss), Tabara N'Diayé (Senegal), Emil Petrov (Bulgaria), Constantin Steponkov (Urss), Otakar Vavra (Cecoslovacchia), Cian Vu (Vietnam), Vladimir Baskakov (Urss), ha assegnato il Gran Premio al film *Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi (Italia), e gli altri due Trofei previsti dal regolamento a: *Sette giorni a gennaio* di Juan Antonio Bardem (Spagna) e *Amator* di Krzysztof Kiesłewski (Polonia).
I tre Premi d'Argento sono andati a *Barriera* di Riso Ristov (Bulgaria), *Parashurum* di Mirinal Sen (India), *L'envol* di Savva Koulich (Urss).
Il premio per la migliore interpretazione femminile è stato assegnato ex-aequo all'algerina Yasmine Klat per il film *Nahla* e alla cubana Daisy Granados per il film *Ritratto di Teresa.*
Il premio per la migliore interpretazione maschile è stato assegnato ex-aequo all'attore tedesco Ulrich Thein per il film *Anton, il mago* e all'attore jugoslavo Velimir-Bata Zivojinovic per il film *Tren.*
Al film di Rosi è stato anche assegnato il Premio della FIPRESCI.
Un premio d'onore è andato a *¡Que Viva Mexico!* di Sergei Ejzenštejn nel montaggio di Grigori Alexandrov.
Sono stati assegnati anche undici riconoscimenti ad altrettante personalità (non sovietiche) per la loro vita dedicata al cinema e per avere segnato alcuni momenti determinanti della sua storia. Tra questi: René Clair, Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Zoltan Fábri, Satyajit Ray, King Vidor, Cesare Zavattini.

Cinema del mondo

COME TI ORGANIZZO LA CRISI

Lettera da Parigi

Mario d'Amico

Scrivere una comunicazione dalla Francia, per un italiano, è sempre piuttosto arduo. Per due motivi complementari tra loro: da una parte il senso di dipendenza che certi gruppi francofili hanno sempre avuto rispetto alla cultura di quel paese; situazione tanto piú estremizzata nel cinema dove, da sempre, la contaminazione si è attuata a livello piú profondo delle sole strutture tematiche e/o tecniche. Dall'altra, la posizione che ci è destinata dalla stessa eredità culturale del nostro cinema: come dire, millenni di neorealismo che ci pesano sulle spalle. Sembra opportuno, oltre che onesto, premettere questo a un qualsiasi discorso di tipo culturale che verta sulla notazione, anche cronachistica, di quello che avviene oltralpe, anche tenendo presente che, per gli stessi motivi, quello che avviene in Francia è sempre correlato, in un modo o nell'altro, con i fatti culturali italiani. E viceversa.
Dove però le cose cambiano è sul terreno della fruizione, o meglio, delle delle "modalità" della fruizione. Se ipotizzare un certo legame tra culture è lecito, parlare di identità di pubblico è un'operazione non solo astorica, ma anche scorretta; questo per due motivi fondamentali: da una parte significa ignorare le differenze tecnico-culturali (in senso lato) dei due popoli: e questo è un discorso che rimanda ad altre discipline. Dall'altra parte, e qui siamo nel pieno del nostro problema, vuol dire ignorare le differenze del mercato, anzi di due mercati; è questo che qui ci interessa: il vero problema è nella programmazione culturale, fondamentalmente diversa nei due paesi.
Cosí, per completare il quadro, in realtà l'abbiamo ingigantito a livelli imprendibili. E questo non deve essere inteso come alibi discorsivo. Quello che voglio solo affermare, da spettatore medio, è il divario tra le possibilità di scelte culturali (e se vogliamo possiamo fermarci anche per un attimo al solo discorso cinematografico — non cambia nulla),

che in Francia esistono e in Italia no (a parte qualche eccezione, che trova spazio proprio come eccezione). E' il fatto sostanziale che differenzia lo spettatore francese (entità astratta, ma in questa circostanza definibile a scelta) da quello italiano; dall'altra parte, evidentemente, è la differenza tra il mercato francese e quello italiano; e ancora, se si preferisce, è la differenza che definisce le due capitali dei rispettivi Paesi. Posta cosí la questione sembra estremamente semplice. E ovviamente non vera. Ma il tentativo che vorrei fare è un pochino piú complesso. Il passaggio tra Mercato e Programmazione Culturale è breve, sul piano pratico; diventa però un passo da gigante nel momento in cui si predilige, al risultato finale, il dato di partenza. Se in Italia, infatti, come ipotesi di lavoro c'è un Potere, astratto quanto si preferisca, ma comunque immobile e pachidermico, molto dell'immobilismo della nostra produzione/programmazione si spiega. E d'altra parte, l'alternativa è proprio quella di un Potere, arrogante, presuntuoso e sciovinista, qualche volta stupido, ma attivo: è la situazione francese. In un momento di crisi (la cosa è già detta) all'assenza brillante dei nostri organismi culturali e governativi (vorrei dire alla non-presenza), si contrappone la presenza (anzi, la Presenza) ingombrante, certo, egemonizzante, accentrante della programmazione francese. Basti pensare, e citarlo era scontato, al Beaubourg: Moloch-giocattolo da mille e una notte, supermercato della cultura, imperatore della ricerca, eccetera eccetera; ma in ogni caso Macchina che funziona (ed infatti è invidiata). Come dire: costruiamo le strutture che poi vogliamo distruggere, ma che intanto « funzionano » da parametri operanti. Dall'altra parte, a casa nostra, il vuoto e il nulla permangono infiniti; e le eccezioni "funzionano" proprio come indice di questo vuoto: il cerchio si chiude.

Cosí siamo in tempo di crisi. La produzione annuale di film diminuisce, il numero di spettatori cala progressivamente, le televisioni (private e no) rubano sul consumo di spettacoli (ma è poi vero?). Sono dati di fatto. Le risposte però cambiano. Da una parte difficoltà nelle produzioni, ripetizioni di schemi filmici collaudati (genere-regista-attori), sfruttamento immediato delle prime visioni, egemonia totale di qualche struttura produttiva, latitanza colpevole del cinema di stato. In sostanza, una linea di forza che tende alla paralisi (da cui: la televisione è l'unica salvezza. Esasperando: le televisioni sono l'unica salvezza). Dall'altra parte le cose non vanno molto meglio, in effetti; e a livello discorsivo, i commenti che si ascoltano sono piú o meno gli stessi in entrambi i Paesi. Ma esiste il tentativo (all'estero) di creare delle scelte, scelte di produzione (poche) e fruizione (molte). Insomma, la gente (gli autori, gli operatori culturali) vogliono lavorare e, per certi versi, il mercato si adegua. Cosí si scopre che non esiste solo il cinema americano o quello europeo: che il cinema narrativo non è l'unica maniera di fare film; che il pubblico (fantasmatico quanto sorprendente) si interessa anche ai documentari, ai film d'animazione, alle ricerche, ai vecchi film; e non si tratta solo di stimoli episodici legati alle mode culturali del momento: è in gioco, qui, la reale curiosità del gioco-spettacolo.

Ma non è solo un problema di crisi attuale. E' un modo di gestire la cul-

tura differente. Un esempio vale, a parer mio, per il tutto. Si parla da sempre delle differenze (tecniche, espressive, di ricezione) tra doppiaggio e sottotitolatura. Meglio qui, peggio là, eccetera. Quello che non si dice, però, è che nella programmazione parigina spesso è possibile scegliere tra uno stesso film doppiato e sottotitolato. L'arroganza del potere, che pure esiste violentissima, almeno si diluisce nella forma: ciascuno sceglie quello che preferisce. E' necessario paragonare questa situazione al dato italiano? Certo, noi abbiamo, ed è giusto, la migliore scuola di doppiatori del mondo. Ma anche la piú arrogante mafia di distribuzione (imposizione) d'Europa. Ancora una volta il cerchio si chiude. Allarghiamo un po' il discorso. Riprendiamo i dati economici accennati prima; calo delle produzioni e degli spettatori, dequalificazione del prodotto medio, egemonia incontrastata (ma è poi un caso?) della cinematografia americana, mancanza di nuovi talenti e inesistenza di canali alternativi nella distribuzione. Bene. I nostri rimedi sono semplici: sfruttamento immediato del prodotto, eliminazione delle sale periferiche (ma sostituite da che?), moltiplicazione selvaggia dei cinema di prima visione. Distruzione per annientamento del circuito alternativo. E' un caso? Cause e rimedi si identificano (meglio: si confondono) le une negli altri. Cambiando le ottiche, il rimedio è peggiore del male? Io credo che il discorso sia un altro: a un male concreto (e tutti quelli che vivono di cinema lo sanno molto bene) non si contrappone nessun rimedio. Devo ripeterlo? Il cerchio si chiude, il nostro Potere Istantaneo si è identificato con le sue vittime: molti nemici, molto onore (perduto).

La scelta di cui il pubblico parigino gode (e quindi, a monte, alla quale sono interessati anche i "produttori" di tali molteplici messaggi) non è un dato astratto'. Ho già citato l'esempio del doppiaggio. Ma ovviamente il doppiaggio/sottotitolatura è legato ai film, al numero dei film in programmazione simultaneamente, cioè fruibili dall'utente medio. E, all'interno di questi, la scelta da poter affrontare tra generi, tipi, classi di film. In tutti e due i Paesi esiste il classico "ricatto" culturale. La differenza nasce dal fatto che da noi il ricatto è unico, unilaterale; buono per tutti, quale che sia la fascia di utenza alla quale il messaggio è originariamente destinato. L'effetto massificatorio è evidente. E, ancora una volta, le eccezioni, che pure esistono, restano e si affermano solo come tali. "Quel film" va visto "subito" in ottemperanza alle precise leggi di mercato culturale. In un rapido raptus la "cosa" inizia e muore.

Non so se è evidente la violenza che in questo senso viene fatta al "prodotto-film" (in tutte le accezioni volute e/o preferite). Il film come messaggio pluritestuale, nasce come qualcosa che va letta, assimilata, fruita, in sostanza "vissuta" nel tempo. E' un veleno di lento effetto, un "qualcosa" che si scopre piano piano. Avrebbe bisogno di una vita lunga per poter esplodere o, semplicemente, essere assimilato dalla collettività. Bene. E invece, l'abbiamo visto a proposito dell'ipersfruttamento, è condannato a un'esistenza rapida, estenuante, distorta. Poi il nulla. E il pubblico, noi, siamo condannati alla stessa morte violenta del film. Merce culturale, mai come ora, il film — qualsiasi film — deve la sua

esistenza a qualche passaggio nelle nostre Prime Visioni. Credo, sinceramente, che sia un po' poco (o dobbiamo veramente aspettare una televisione che funzioni come una sorta di cineteca elettronica? No, si vede bene che il prodotto televisivo tende a ben altro, oggi come oggi).
Adesso sarebbe facile elencare tutti i film che in qualche modo sono disponibili in una normale giornata di programmazione a Parigi. Ma sarebbe utile, oltre che provocatorio? Non credo. Anche perché sotto sotto striscia la confutazione di ciò che ho appena detto: certo, ma il ricatto permane, la scelta culturale va fatta sempre sul gusto dominante (se si preferisce sulla base dell'ideologia del momento). E' vero. Ma la diluizione del fenomeno, insieme alla molteplicità delle offerte, comporta che il ricatto, cioè l'obbligo culturale di consumare un certo prodotto, elevato alla ennesima potenza, stratificato di giorno in giorno, perda la sua capacità dirompente. Non c'è più il ricatto; ci sono i ricatti: e non è la stessa cosa. (E' vero che sempre di ricatti si parla e, almeno a certi livelli, la scelta non è mai libera. Ma l'alternativa a questa situazione di fatto, il vero cambiamento, non è la modifica del sistema di distribuzione delle pellicole cinematografiche: è la Rivoluzione, Rivoluzione tout court. Dunque...).
Forse sono andato un po' di là. Ma mi domando che significato avrebbe raccontare di questo o quell'altro film in programmazione, senza vedere un attimo in che cornice una certa opera, o un certo genere, possano inserirsi. Ho accennato il problema. D'altra parte la distribuzione parigina ha tentato una soluzione che sembra veramente opposta a quella tentata (ma, ripeto, credo neanche cercata — dunque tanto meno attuata) in Italia. Nel paese della centralizzazione, si è giocato sulla frammentarietà della presentazione. Ristrutturando un circuito già funzionante (i cinematografi aperti ex novo a Parigi dagli anni '50 sono solo due o tre), si è creato il concetto del multi-sala. Frazionamento di scelte, portato a livello cittadino; cosí uno stesso cinema adesso offre piú possibilità a piú fruitori. La merce in circuito è più vendibile, oltre ad essere di piú anche quantitativamente. E, per il pubblico, a qualsiasi fascia esso appartenga, c'è sempre un "qualcosa" che attiri. Certo, l'altra faccia della medaglia sono i prezzi: mediamente piú alti che in Italia, ma anche piú stabilizzati tra cinema e cinema. Esiste poi una forma, anch'essa normalizzata, di riduzione per gli studenti e per gli anziani. Gli allievi dell'IDHEC e quelli di altre scuole professionali hanno l'entrata gratuita (anche se ciò non è molto gradito ai gestori delle sale). La Cinémathèque Française organizza giornalmente piú o meno otto proiezioni di film diversi (nel vecchio locale di Palais Chaillot e nella nuova sala al quinto piano del Centro Pompidou). Quasi ogni settimana nascono e sono gestiti (dal Potere, certo) convegni e manifestazioni cinematografiche. Insomma, il Cinema (e i suoi mercanti) cerca rimedio alla crisi, cerca strade che una semplice programmazione televisiva non possa offrire. Annulla il ricatto nella molteplicità delle proposte. Non è tutto, ma non è neanche troppo poco.
Bisogna stare attenti all'elogio sistematico e gratuito. Tutto questo voleva essere solo d'introduzione e un certo tipo di mercato, quello parigino,

che offre una serie di "servizi" ai cinéphiles. Non certo gratuiti (tutto si paga a Parigi, proprio tutto). Ma in qualche modo efficaci.
Né voglio sostenere che un tipo di soluzione come quella adottata a Parigi (certo molto di meno nel resto della Francia — anche se nelle altre città maggiori è in atto la stessa tendenza) possa essere trasportata di peso in Italia. Da noi i problemi sono diversi, pur se con dei punti in comune alla situazione parigina; basti pensare alle differenze tra una nazione che si riconosce quasi completamente nella sua Capitale, rispetto a un'Italia che viceversa ha città che vivono una loro completa autonomia, sia culturale che di struttura interna. Né si può paragonare due pubblici cosí diversi semplicemente sulla base dei gusti o delle aspettative cinematografiche (e lo dicevo all'inizio). Il problema è un altro. Proporre e forzare la mano a quel nostro pachidermico Potere, assoluto quanto fugace. E cercare di cambiare le cose, forse solo per allargare le proposte in atto e da fare.
Volevo parlare di molte altre cose. Ma mi è sembrato che partire da questa introduzione sia stato importante. Anche perché raccontare del successo di Totò o di Prova d'orchestra senza inquadrarli in un dato contesto sarebbe stato abbastanza inutile. Come parlare, viceversa, della folla che ancora riescono ad attirare in Italia film come Les quatre cents coups oppure... Già: perché non ci sono stati recentemente grossi successi francesi? Ma questo è un altro discorso. Ne riparleremo in seguito.

I FILM

BILBAO (La chiamavano Bilbao)
r.: J.J. Bigas Luna - **o.:** Spagna, 1978.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 171.

« Trovo molto melanconico vedere un film da solo. Quasi sempre, mi pare indispensabile tenere la mano di una donna che sia seduta al mio fianco: cosí, senza nessuna particolare intenzione, soltanto per compagnia, per bisogno di tenerezza ». Con queste parole Mario Soldati descrive una componente che giudica essenziale nel piacere di andare al cinema, un rimedio alla perniciosa solitudine della propria visione privata.
Si tratta di un piacere innocente e sentimentale. Tutto sommato non diverso da quello che ricerca Leo, il protagonista di *Bilbao*; salvo che la ragazza cui stringe dolcemente la mano durante la proiezione del suo film preferito è nuda, legata, e per di piú, morta.
Solitario, taciturno, dedito ad occupazioni maniacali quali incerottarsi i polsi, lavarsi e rilavarsi i denti o ingollare pillole con incongrua assiduità; protetto dalla realtà esterna grazie ad un impermeabile e ad un paio di occhiali da sole, Leo ha infatti il problema di trovare una compagna per i suoi solitari piaceri. La donna che gli fa da complice e madre nei suoi giochi infantili e perversi — in cui, come nell'« Histoire d'œil » di Bataille, il latte possiede il richiamo allusivo e regressivo dell'erotismo infantile — lo ha stancato con le sue pretese e le sue sopraffazioni. Ma nel suo mondo astratto e solipsistico è precluso l'accesso agli estranei: egli ha perciò bisogno di una donna che sia viva eppure morta, reale eppure irreale, con una voce ma muta, affinché non lo esasperi con una sequela di odiosi luoghi comuni. Egli sceglie allora la prosperosa Bilbao, prostituta e strip-teaseuse, che per la sua stessa professione si presta ad essere considerata un'immagine e un oggetto. Un rapporto fisico si rivela inappagante; allora la segue, la fotografa, ne registra la voce, la spia nel lavoro e nella vita domestica, cerca di condividerne i gusti e la biancheria; la narcotizza, la rapisce, la spoglia, la depila, la lega e la sospende nel suo rifugio con fili e funi. Ai piaceri sadico-mistici del "bondage" — suggeriti dal « Martirio di San Bartolomeo » di Jusepe de Ribera, la cui riproduzione appare nella sua collezione di fotografie — unisce l'ebrezza di vedere la propria bambola di carne

galleggiare nell'aria, immobile, sospesa al di sopra della realtà, manovrabile e manipolabile a piacimento, come una marionetta. E' la felicità; a suo modo, l'amore. Ma, per imperizia e maldestrezza, per la stessa goffa smania del possesso, egli rompe inavvertitamente il suo bel giocattolo. Corre piangendo dai suoi genitori terribili — la moglie-madre e lo zio-amante che li mantiene — i quali, riguadagnato il sopravvento su di lui, rimettono tutto "a posto". Si ricompone la mostruosa unità di questa buona famiglia borghese catalana, e l'intrusa viene eliminata. La povera Bilbao finisce come carne insaccata al mattatoio, mentre Leo può tornare indisturbato alla sua solitaria perversione.
La storia è molto vicina alle fantasie grottesche e feroci di Marco Ferreri e di Luis Berlanga, i quali hanno scoperto e sostenuto questo film. Di essi possiede la crudeltà e il gusto macabro, ma senza temperarli né con la tenerezza, né con l'ironia. E' una di quelle storie sgradevoli in cui il fascino bizzarro del soggetto si impone attraverso un linguaggio volutamente sporco e ingrato; è l'espettorazione impassibile e ossessiva di una mania.
Il feticismo è un processo di alienazione che consiste nella traslazione del desiderio. Un oggetto o un dettaglio vengono investiti di valore simbolico e sostituiti all'obiettivo principale del piacere. La donna viene mutilata della sua completezza, mentre vengono eletti ad oggetti di culto i suoi frammenti isolati, quali gli abiti, la voce o le singole parti del suo corpo. E il maniaco diventa, al tempo stesso, lo strumento passivo degli oggetti in cui si identifica. Alla negazione della realtà oggettiva corrisponde la riduzione di sé e dell'altro ad oggetti di desiderio.
Le tecniche di riproduzione di massa si prestano perversamente a questa feticizzazione della realtà. Leo si distacca tanto piú da essa, quanto piú minuziosamente ne registra le immagini e i suoni. La sua smania di possedere attraverso lo sguardo si indirizza progressivamente verso l'obiettivo fondamentale dell'ossessione voyeuristica: la contemplazione dei genitali. Ma proprio quando egli ha in suo potere, sospeso, isolato, immobile e depilato il feticcio del suo desiderio, il gioco fallisce: con la morte di Bilbao la realtà torna a prevalere sul mondo fantastico del protagonista, l'incantesimo maniacale si spezza e l'immagine, compromessa dal corpo, si rivela un possesso impossibile.
Bigas Luna proviene dalla fotografia e dal design. Dopo l'insuccesso del suo primo film *Tatuaje*, si è dedicato alla realizzazione di short pubblicitari e di una dozzina di filmetti semi-pornografici a passo ridotto, la cui produzione ha cominciato a dilagare sotto il regime post-franchista.
Egli conosce dunque assai bene il carattere feticistico e voyeuristico delle immagini. Come Andy Warhol, — di cui si dichiara un fervente ammiratore — è attratto dalle tecniche di riproduzione visiva e nemico della calligrafia cinematografica. Lo affascina la possibilità di attribuire ai cibi o agli oggetti d'uso comune — un bicchiere di latte, un pesce, un würstel, uno spazzolino da denti, un rasoio elettrico, un asciugacapelli — una provocatoria carica erotica; di suggerire l'eccesso e la trasgressione attraverso ciò che è convenzionale e abitudinario. Egli si serve del cinema per esasperarne le caratteristiche di riproduzione feticistica e sfruttarne la funzione di appropriazione illusoria della realtà attraverso le immagini. Gioca con l'esibizionismo degli interpreti, che introducono delle loro caratteristiche personali nella finzione, e con il voyeurismo degli spettatori, che pone di fronte all'impatto col lato grottesco e perverso della realtà quotidiana.
Il suo stile coincide con lo sguardo solipsistico e maniacale del protagonista. Il film è concepito come un monologo, un diario per immagini simile all'album nel quale Leo incolla i ritagli della sua esistenza; è ambientato prevalentemente in interni, privilegiando il gabinetto, luogo intimo e segregato per eccellenza; è girato per dettagli, montato per frammenti, commentato

dai quattro accordi del Preludio della Rapsodia spagnola di Ravel, ripetitivi ed ossessivi come un'idea fissa. Il mondo esterno è respinto, ma incombe attraverso gli indizi che ne sottolineano la dimensione claustrofobica: le luci notturne della città, l'ambiente sotterraneo della metropolitana, la promiscuità impersonale dei mezzi pubblici, l'intimità ipnotica della televisione, i frettolosi accoppiamenti in automobile, l'esibizione ossessiva delle merci, lo squartamento dei maiali al macello.
Tramite il chiuso universo maniacale del protagonista, Bigas Luna insinua sardonicamente il sospetto che la realtà, da cui costui si ripara rifugiandosi nella sua monomania, non sia meno atroce e perversa della sua stessa disperata follia.

Alessandro Bencivenni

CZŁOWIEK Z MARMURU (L'uomo di marmo)
r.: Andrzej Wajda - **o.:** Polonia, 1976.

V. anche giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in Bianco e Nero, 1978, nn. 5/6, p. 128 e altri dati a p. 163.

L'uomo di marmo mette in scena la vicenda di un operaio polacco degli anni cinquanta, diventato "eroe del lavoro" durante la costruzione di Nowa Huta, una città che avrebbe dovuto rappresentare il decollo della Polonia da paese agricolo a potenza industriale. La cineasta Agnieszka decide di girare su questo personaggio il film che le serve come saggio di diploma, e a poco a poco rifà all'inverso il cammino che aveva portato dall'operaio — dalla carne delle sue mani insanguinate nel record della posa di trentamila mattoni in un giorno — al marmo della statua, ovvero alla santificazione celebrata dal regime stalinista. A poco a poco, dunque, il marmo si sgretola e lascia apparire un uomo, che dopo varie traversie — causate essenzialmente dal fatto di essersi reso conto, dopo qualche anno, che tutti quei mattoni non servivano se non ad alzare un bel muro tra operai e potere politico e economico — finisce ucciso dalla polizia davanti ai cantieri Lenin a Danzica, durante i famosi incidenti del 1970.
Il ritratto che Agnieszka delinea di quest'arco ventennale della vita di Birkut (tale il nome dell'operaio) dovrebbe venire a formarsi tra due impulsi contrari: quello che tende allo smascheramento dell'immagine ufficiale, quindi una tendenza critica, o meglio "distruttiva"; e quello che mira all'aggiunta di sempre nuovi tasselli nella immagine verace — in carne e ossa, non piú in marmo — di Birkut, cioè una tendenza questa volta positiva e costruttiva. Il gioco opposto di queste tendenze, in effetti, sembra creare una dinamica da giallo, in fondo alla quale c'è una identificazione sufficientemente chiara di chi ha commesso il "delitto".
Ma il problema di questo film sta proprio nel fatto che nella sufficiente chiarezza del suo assunto le "complicazioni" del linguaggio e dello stile risultano spesso esterne, nella fretta, quasi, di far tornare i nodi al pettine dell'apologo politico. Mentre in altri film di Wajda — compreso *Le nozze*, che consideriamo il suo capolavoro — l'ambiglità dei segnali usati era parte costitutiva di una interrogazione intima rivolta al reale, qui c'è un nucleo già pervaso da una certezza che l'articolazione del film deve solo confermare. E' vero che in Polonia i rapporti tra potere e società sono ormai chiari a tutti, con questa grossa porzione di classe operaia intenzionata a vivere meglio, a non sopportare piú i privilegi dei dirigenti e i razionamenti dei generi di prima necessità; tutto ciò è vero e lo sappiamo fin troppo bene (elegiaci mezzibusti televisivi non lasciano passare un giorno senza ricordarcelo), ma appunto su questa inconfutabile "evidenza" Wajda finisce per impostare un balletto di mezze

luci, di dico-e-non-dico, di smantellamenti e ricostruzioni che ha lo scopo di renderla, da palmare com'è, giusto "sufficientemente chiara". Questo balletto stilistico, insomma, complica la superficie dello statuto di evidenza della verità — la verità di Birkut — solo perché questa verità bisognava dirla in un linguaggio cinematografico, farla emergere in una trama studiatamente aggrovigliata. Ma questa trama e questo linguaggio non approfondiscono l'"evidenza", non la interrogano sulle sue ragioni intrinseche; si limitano a operare su di essa come un diaframma fotografico: che gradua la luce su un oggetto già conosciuto. In Polonia il film ha avuto un grosso significato: quello di "riconoscere" e di indicare a dito, come tra parenti, una cosa evidente che finalmente il potere consente di inserire nella storia di un film. E' stata una specie di proiezione di diapositive, in un salotto povero, su un lungo viaggio nel tempo, con tappe in luoghi poco ameni. I polacchi, lo ripeto, ci si sono gratificatamente riconosciuti; ma non si venga a dire, da noi, che questo è un "capolavoro" di Wajda. C'è soltanto un'appplicazione abile di stilemi cinematografici aggiornati e di strutture narrative a incastro (dal tempo di *Citizen Kane* ne facciamo indigestione) a una vicenda che ha già in sé la sua verità — data dall'esterno, dalla storia polacca —; una verità che linguaggio e strutture non rivivono e non costruiscono partecipandocela nell'intimo della visione. *Le nozze*, benché ambientato in epoca lontana, la diceva ben piú in profondità su ciò che unisce e divide gli uomini, e cosí anche sul comunismo: nella forma sia "reale" che immaginaria o utopica.

Anche lo spunto metacinematografico della regista che gira il suo film su Birkut — con una smaccata opposizione iconografica tra gli spezzoni documentaristici del periodo stalinista e la svelta maniera nevrastenica di oggi, in cui Wajda si sovrappone, identificandovisi, allo stile delle riprese della ragazza —, anche questo spunto scivola sulla superficie di *L'uomo di marmo*. Si pensi, invece, a *Tutto è in vendita*, dello stesso Wajda, dove una storia simile, e cioè la ricostruzione della vita di un attore scomparso, produce una sincronia efficacemente rivelatoria tra discorso sul cinema — attuato nella flagranza delle immagini via via elaborate — e discorso pieno di intuizioni e di tenerezza su un amico morto. Qui si tratta veramente di capire perché uno se n'è andato, di quale malattia che ha colpito anche noi; in *L'uomo di marmo*, invece, come un dito puntato su un corpo spento e ben collocato scenograficamente (il corpo di Birkut), non c'è piú che un pronto riconoscimento obitoriale.

Maurizio De Benedictis

DIMENTICARE VENEZIA
r.: Franco Brusati - **o.:** Italia, 1979.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 216.

Il ritorno di Nicky con il suo amico Picchio nella villa-fattoria del Veneto dove vivono la sorella Anna e la zia Marta in compagnia della vecchia balia Caterina e della giovane Claudia, orfana cresciuta da sempre in quella casa, è il pretesto narrativo che Franco Brusati, ormai riconosciuto regista di livello internazionale, e la sceneggiatrice Iaia Fiastri escogitano per dar vita al sottile dramma psicologico che si svolge tra i protagonisti della vicenda narrata.

La presenza di Nicky rianima la vita monotona della villa e la sua apparente sicurezza ridà fiato e corpo alle persone che gli aleggiano intorno. Ma la vita stenta a scorrere normalmente. Il luogo è pieno di ricordi d'infanzia, di antichi legami e di vecchie passioni. E' fin troppo facile capire che il "ritorno" e la "villa" hanno un chiaro valore simbolico. Quasi tutti i personaggi centrali hanno un legame con quel

luogo e con il suo passato: i bei giochi d'infanzia ivi trascorsi, il ricordo del padre e della madre, le feste, il passato artistico della stessa zia Marta, sono ricordi ora dolci ora tristi ma ugualmente oppressivi. E questi ricordi sono senza dubbio essenziali per gettare un po' di luce sulle relazioni esistenti tra i vari personaggi e sui loro delicati rapporti (l'amore fra Nicky e Picchio e quello fra Anna e Claudia). Cosí ad una prima lettura il film si profila come la storia di alcuni "diversi" le cui vicende ruotano intorno ad un personaggio "normale", zia Marta. Il malessere comune alle due coppie, la loro immaturità o incapacità di vivere al presente, diventano in Nicky dramma esistenziale. E' nella sua mente che si affacciano a fiotti i ricordi e la sua visita alla villa non è altro che un palese tentativo di ritrovarsi. Questo senza dubbio a dispetto del personaggio sicuro e robusto che Brusati ci tratteggia.

A rompere i vecchi rapporti consolidati non basta la presenza di Picchio. Tra lui e Anna nasce della simpatia, ma i due non vanno oltre. Per cambiare vita — dice un personaggio del film — dovrebbero liberarsi del passato. La vera liberazione, se cosí può esser chiamata, viene con la morte di zia Marta proprio alla vigilia della partenza per una gita a Venezia. Il dramma scuote il sicuro Nicky. Dopo i funerali tutti partono, compresi la sorella Anna e la vecchia balia. Nicky invece resta. Ha capito, cosí spiega nel finale, che il presente si deve accettare serenamente.

Molte delle belle scene viste, con la loro impeccabile costruzione drammatica, le entrate e le uscite dei personaggi, i dosatissimi dialoghi, ricordano un tipo di messa in scena piú consono al teatro, ma cosa dire della loro eleganza? Anche se la filosofia snocciolata da Brusati potrebbe dare fastidio per un sospetto di banalità molto attenta a prendersi sul serio, la poesia e lo stile, teso e pulito, riscattano abbastanza questa sua pretenziosità.

Un mondo poetico, quello di Brusati, alquanto rarefatto e spesso sul filo di rasoio di un intellettualismo non esente da una certa freddezza, ma che non si esaurisce nelle citazioni o nei debiti piú o meno riconosciuti, di cui troppo spesso si fa rimprovero al regista, cosí com'è diventato un luogo comune osservare — talvolta come dato negativo, altre volte con intenzione encomiastica — che il suo cinema ha ben poco di italiano. Rilievo che è stato puntualmente rinnovato a proposito di questo ultimo film, nonostante l'ambientazione e i piú o meno vistosi richiami a un Visconti e a un Fellini. Eccellenti gli interpreti, misurati e "giusti" nelle" rispettive parti, mirabilmente condotti dal regista, e notevole la fotografia di Renato Albani nel creare le atmosfere e nel dare agli ambienti il giusto valore espressivo.

Angelo Caserio

ELVIS (Elvis il re del Rock)
r.: John Carpenter - **o.:** U.S.A., 1979.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 149 (Locarno '79).

ASSAULT ON PRECINCT 13 (Distretto 13)
r.: John Carpenter - **o.:** U.S.A., 1976.

V. altri dati (Berlino '79) in « Bianco e Nero », 1979, n. 3, p. 93

HALLOWEEN (Halloween, la notte delle (streghe)
r.: John Carpenter - **o.:** U.S.A., 1978.

V. altri dati in « Bianco e Nero », 1979, n. 4, p. 140.

Il regista John Carpenter, personaggio di sicuro avvenire, s'è già ritagliato un suo spazio all'interno della "nuova Hollywood". Gli sono bastati pochi film, pochi mezzi, pochi anni.

Elvis non è il solito *rock-movie* senza arte né parte. Dietro questo romantico rock'n roll c'è un piccolo talento ame-

ricano. Un talento per gli anni ottanta. Da dove proviene?

Assault on Precinct 13 (Distretto 13 le brigate della morte, 1976) è la sua opera seconda. A soli due anni di distanza dal fortunato esordio di *Dark star - space opera* inedita in Italia - l'occhio di John Carpenter pare esperto come quello di un consumato *director* che abbia decine di titoli alle spalle. Cosí, la calda periferia di Los Angeles, nella quale opera la terribile brigata della morte, una banda di criminali dediti ai riti "voo doo", viene descritta e messa in scena con il realismo allucinato del Siegel piú visionario, quello di *Invasion of the Body Snatchers* (L'invasione degli ultracorpi, 1956). Lo si nota specialmente nei campi piú larghi, nei quali la macchina da presa pare per un attimo assumere un tono di distaccata oggettività: in quei casi il meccanismo diabolico che è al centro della *story* si apre come per offrirci l'occasione di respirare a pieni polmoni un'aria di normalità. A sua volta, poi, questo carico di normalità immagazzinato servirà a render piú tangibili le situazioni drammatiche di cui si colora il film nei momenti di avanzamento in direzione della sua sostanza di genere.

Il "plot" di *Assault on Precinct 13* è esemplare: un eterogeneo manipolo di uomini è asserragliato in un luogo chiuso, assediato da pazzi criminali, decisi ad uccidere. Si potrebbe chiamare in causa *The Night of the Living Dead* (La notte dei morti viventi, 1969), per una serie di analogie tematiche e di opposizioni: fuori vs dentro, irrazionale vs razionale, male vs bene, esseri asociali vs esseri sociali, ecc. In realtà, la poetica di Carpenter sottintende un paradigma ideologico che in Romero è assente. In ciò Carpenter si rifà molto piú direttamente alle angosce americane degli anni' cinquanta, cioè al mito della difesa della nazione. Egli ha in mente quel cinema americano che denunciava — attraverso impenitenti metafore — fantomatiche minacce di invasione da parte di mostri, di "cose" provenienti da altri mondi, di virus capaci di contaminare la parte migliore dell'umanità, distruggendo la sua fede nell'*american way of life.*

Dicevo dell'appartenenza di Carpenter alla "nuova Hollywood". Questo è un dato che si ricava specialmente da considerazioni cronologiche e generazionali. In realtà, i film di Carpenter appaiono molto piú "vecchi" di quelli dei vari Coppola, Scorzese, Cimino, Forman.

Se il cinema della "nuova Hollywood" si accontenta di citare il manierismo americano articolato attorno alla nozione di "genere", quello di Carpenter addirittura ne ricalca le forme, come attraverso un foglio di carta velina, ma con grandissima abilità. *Assault on Precinct 13* mette in luce una scioltezza di racconto che né Forman né Coppola possono vantare, un "classicismo" che è accreditabile, tutt'al piú, allo Scorsese di *Taxi Driver.* Rispetto a questi suoi coetanei, Carpenter è molto meno intellettuale, è un giovane "vecchio uomo" di cinema che si diverte a usare il mestiere secondo le norme antiche. Una di queste norme è la genialità, pura fantasia, qualità che permette di raggiungere grandi risultati con semplici mezzi, grandi effetti con storie semplici. Forse Spielberg, lo Spielberg visionario di *Duel,* possiede questa qualità.

La genialità del mestiere costituisce la sostanza del terzo film di John Carpenter, *Halloween, la notte delle streghe*, incursione piú che magistrale nel campo dell'horror, giustamente ambientata lontano dall'America metropolitana di *Precinct 13.* Qui siamo a Hoddonfield, nell'Illinois, in piena provincia, dove i miti nazionali sono genuinamente coltivati. Un pazzo criminale è evaso dal manicomio: vuole uccidere ancora, come ha fatto tanti anni prima, quando era solo un ragazzo. Ma non è un giorno qualsiasi. E' la notte di Halloween, una grande festa americana, nella quale si esorcizzano i fantasmi, le ombre della strega. I bambini si aggirano mascherati tra le

case. Ma tra questi, a Hoddonfield, c'è uno psicopatico che non è piú un bambino, anche se crede ancora di esserlo. E uccide. Uccide, mentre in tutto il paese si festeggia la notte della strega.

Negli States gli insediamenti abitativi si presentano spesso sotto forma di villette unifamiliari circondate da ampi giardini e sparse in un raggio molto vasto. Sono i quartieri residenziali, che si estendono per miglia e miglia, anche attorno alle grandi città. Il vicino piú "vicino" è sempre abbastanza lontano, perché un americano ha bisogno di spazio, di libertà di movimento. E William Cody deve diventare, all'occorrenza, un Robinson Crusoe. E' la sua cultura: ci ritrovi il mito dell'ovest e delle terre vergini. L'americano è individualista, molto diverso da noi. Dunque, le sue pulsioni e le sue angosce sono molto diverse dalle nostre. Solo chi vive in una villetta unifamiliare, abbastanza isolata, può vedere riflesso se stesso nelle angosce di *Halloween*, che è un horror tipicamente americano e che ci conferma l'immagine di un Carpenter particolarmente attento ai risvolti mostruosi, alle anomalie, alle infrazioni dei modelli comportamentistici e culturali statunitensi. Il suo punto di partenza è e resta l'*american way of life*: in questo senso quello di Carpenter è un cinema realista, come può esser realista lo stile di un cesellatore di incubi, come poteva esser realista un allucinato del calibro di Siegel. Giustamente qualcuno ha chiamato in causa, a proposito di questo *Halloween*, Robert Montgomery e Delmer Daves. E, se qualcuno avesse ancora dei dubbi, nel film vediamo scorrere sullo schermo di una tivú alcune scene di *La cosa da un altro mondo*. Gli anni cinquanta sono qui tra noi, coi loro mostri, sembra dire Carpenter, solo un po' piú dietro dei caramellosi graffiti americani di Lucas, solo un po' piú dietro delle "best minds of my generation, starving, histerical, naked...". Tutte cose terribilmente "made in USA".

Cosí terribilmente americano era anche Elvis Presley. Al suo immortale mito John Carpenter dedica una buona biografia d'artista, come nella migliore tradizione hollywoodiana delle biografie romanzate, con il suo quarto lungometraggio, *Elvis, il re del rock*. E' un film originariamente destinato al piccolo schermo, poi "ridotto" ad una durata cinematografica: esso aderisce perfettamente al mito romantico di un personaggio tormentato e ingenuo, un Elvis perso nel ricordo del fratello gemello Jessie, morto tanti anni prima, col quale può ancora conversare, in certi momenti di allucinata solitudine; un Elvis che già bambino sfogava i suoi problemi psicologici canticchiando le canzoni folk; un Elvis al quale è negato il vero amore, diviso com'è tra la passione schizoide delle fans e delle "ladies of the road", alle quali sussurrava "Love me tender", e l'amore esclusivo di una madre affettuosissima — è Shelley Winters — alla quale dedica "That's Alright, Mama". Ma non è mica vero che tutto è okay. Questo Elvis si rispecchia nel Dean di *Rebel without a Cause* (Gioventú bruciata, 1955), diretta da Nicholas Ray: la sua è una gioventú a lenta combustione, ma ugualmente assassina.

Nick Ray era un regista di western intellettuali del calibro di *Johnny Guitar*. Carpenter, invece, è uno che lavora intorno alle emozioni. La sua parlata è schietta, il suo spessore non è profondo, le sue intenzioni trasparenti. Se usa costruzioni metaforiche lo fa senza raffinatezze e senza presunzione.

Il rock di questo *Elvis* non anticipa i rumori generazionali degli anni sessanta. La star è vista con gli occhi della Hollywood degli anni cinquanta. Le inquietudini di Elvis sono quelle di un romantico, le stesse nelle quali può dibattersi un artista dell'ottocento, come il Van Gogh di *Lust for Life* (Brama di vivere, 1956), diretto da Vincente Minnelli. Anche in questa sua piú recente prova Carpenter dimostra di essere un cineasta fuori dal tempo, uno che fa il cinema di trenta anni fa, un

silenzioso artigiano di "falsi" antichi. I suoi film, apparentemente privi di età, invecchieranno bene nella nostra memoria, meglio di tante altre opere alle quali troppo in fretta è stato attribuito il titolo di "cult movie".

Stefano Masi

L'EMPIRE DES SENS / AI NO CORRIDA
(Ecco l'impero dei sensi)
r.: Nagisa Oshima - **o.:** Francia-Giappone, 1976.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 217.

Tokio, 1936. Kichizo, un "asobi-nin" (play boy) proprietario di una casa di piacere, e Abe Sada, una giovane geisha, si isolano dal mondo abbandonandosi ad un'ininterrotta pratica erotica, che si concluderà solo con la morte e l'evirazione dell'uomo al termine di un piú intenso rapporto.
A questo fatto di cronaca, che appassionò il Giappone, Toboru Tanaka aveva dedicato l'apprezzabile *Abe Sada,* contrappuntando la vicenda dei due amanti con spezzoni di materiali di repertorio.
Questo esilissimo traliccio narrativo, ove non vi è progressione drammatica ma solo forsennato parossismo, ha ispirato il controverso *Ai no Corrida* (letteralmente: Corrida d'amore) al giapponese Nagisa Oshima.
Presentato nel '76 alla "Quinzaine des Réalisateurs" di Cannes col titolo francese *L'Empire des sens,* il film ha subìto in Italia i colpi di forbici della censura ministeriale che ha imposto 24 metri di tagil. Il tessuto narrativo è stato rabberciato con l'aggiunta di circa 85 metri di materiale di scarto al fine di riempire i buchi e facilitare i raccordi narrativi.
Pagato il tributo alla cronaca, addentriamoci ora nella fitta foresta di simboli di cui è gremita quest'opera singolare e inquietante, questo filmico exemplum di un artaudiano "théâtre de la cruauté".
Una lenta, tormentosa discesa agli inferi, un viaggio cinematografico in un paesaggio simbolico solcato da oscure e imperiose passioni, ove si affermano la forza rigogliosa dell'Eros ed il suo rovescio, il suo negativo, l'immancabile doppio: Thanatos.
L'immersione/regressione nella voragine erotica comporta per Sada e Kichizo l'abbandono degli usati territori, casa famiglia lavoro... L'erotismo richiede passione e dedizione assoluta, fino all'olocausto.
La cortigiana Sada rappresenta, secondo uno schema interpretativo junghiano, la "maga", la grande iniziatrice agli oscuri riti del sesso. Tutto il film obbedisce alla particolare struttura della "fiaba". Infatti il viaggio di Kichizo all'interno del Desiderio può esser letto secondo lo schema epico della "discesa alle Madri", formula individuata dai formalisti e poi applicata, in campo romanzesco, dal critico Michel David, il quale rinviene tale costante strutturale in moltissime fiabe, miti e leggende. Al polo opposto di Sada, Kichizo si pone come l'iniziando. La casa-albergo dove si consuma la loro passione occupa una centralità diegetica rispetto all'intero film.
Il viaggio che la coppia deve compiere (che secondo il suddetto schema comporterebbe il superamento di prove fisiche, pericoli, avversità naturali, lotta contro fiere e, quasi sempre, l'attraversamento di una foresta) è qui, invece, confinato nel piano immaginario. E' un viaggio di due Macchine Desideranti, direbbero Deleuze e Guattari, attorno e attraverso l'universo della corporalità.
Il corpo di Sada si pone come superficie di "lettura" per Kichizo, e reciprocamente per questi il corpo della geisha si configura come "testo" da decodificare per mezzo di una spossante avventura sensoriale (e simmetricamente potremmo dire, con Roland Barthes, che « il testo ha una forma umana, è una figura, un anagramma del corpo »?).
Singolare ibrido risultante da una coproduzione franco-nipponica, *Ai no Corrida* riflette nella forma e nei con-

tenuti il gemellaggio culturale. La produzione francese consente al regista audacie impensabili per la rigida censura giapponese: gli amplessi dal vivo, il continuo mutare delle posizioni erotiche, la focalizzazione ossessiva sui coiti sono caratteristiche precipue dei film "hard core" o di quel genere giapponese "pink" (film a carattere sado-erotico), che assieme allo "yakuza" (genere "violento"), costituisce il filone oggi dominante di quella cinematografia.

Ma Oshima non partecipa; il suo sguardo — come quello dei grandi erotisti: da De Sade a Bataille, a Klossowski e a Genet — è gelido come quello dell'entomologo che osserva in vitro i suoi coleotteri. La mdp pietrifica i gesti in stilizzatissime composizioni formali da teatro Nô, in un *ralenti* non cinematografico ma puramente mentale, un *ralenti* rotto da furie improvvise, che è tratto tipico della psicologia orientale.

Interpretato junghianamente, abbiamo detto, il film può essere letto come una "discesa alle Madri" in cui alla figura della maga iniziatrice (Sada) si contrappone quella dell'iniziando (Kichizo), il cui viaggio a ritroso si configura come regressione verso la Carne, verso la Materia primordiale, verso quelle profondità psichiche ove, secondo la teoria platonizzante di Jung, allignano gli archetipi, immagini mitiche comuni a tutto il genere umano; profondità ove Eros e Thanatos perdono i loro labili contorni e si fanno memoria violenta di un'unità indifferenziata impregnata di sangue, di seme, di liquido amniotico.

La castrazione di Kichizo sarebbe analoga alla figura freudiana dell'accecamento: entrambe solcano la superficie del Desiderio imprimendovi un'insanabile ferita: la comunicazione (la Vista, il Piacere con un partner) dopo di esse non sarà piú possibile. A Kichizo, rantolante nel suo sangue, non resta che l'ineludibile appuntamento con Thanatos.

Ma tale interpretazione non esaurisce la ricchezza polisensa di quest'opera aperta a molteplici tracciati di lettura, esemplarmente lineare nella struttura ma gravida d'implicazioni filosofiche. La sua peculiarità risiede forse nel suo incrociarsi col filone "erotico" della cultura occidentale, nella fattispecie francese; nel suo paradigmatico intersecarsi, ibridarsi e sovrapporsi al pensiero di Georges Bataille. Lo spostamento progressivo dei "limiti" attuato attraverso la metodica trasgressione delle norme; l'erotismo che da gioco si trasforma in esperienza interiore totalizzante; l'affinità fra l'eroica solitudine dei protagonisti del film e il rigore della condizione ascetica (cfr. *La santità, l'erotismo e la solitudine* in « L'érotisme » di G. Bataille, Les Editions de Minuit); l'indissolubile legame fra Eros e Thanatos; l'erotismo, quindi, visto come una peculiare forma di ierofania: sono tutti "topoi" del pensiero di Bataille, e chi scrive ne prende nota, lasciando al lettore la dilettazione di eventuali "letture incrociate" del testo di Oshima con le ardite teorizzazioni batailliane. « L'origine dell'orgia — scrive Bataille — non va ricercata nel desiderio di abbondanti raccolti: l'origine dell'orgia, della guerra e del sacrificio è la stessa: è determinata dall'esistenza di divieti che s'opponevano alla libertà della violenza omicida o della violenza sessuale. Inevitabilmente tali divieti determinarono il movimento esplosivo della trasgressione. (...) La frenesia sessuale che attesta un carattere sacro è propria dell'orgia. (...) l'erotismo orgiastico è per sua stessa essenza un eccesso pericoloso; il suo contagio esplosivo minaccia tutte le possibilità vitali ».

Al Giappone del '36, avviato verso una crescente nazificazione, Sada e Kichizo rispondono con l'avventura solitaria dell'erotismo, con l'Eros come festa e trasgressione della norma sociale; all'impulso politico dei suoi inizi Oshima sostituisce il ripiegamento nell'interiorità.

I fantasmi, le allucinazioni oniriche, le stravolte evocazioni mitiche che solcavano il compatto tessuto dei suoi film precedenti si condensano qui, nel perimetro claustrofobico delle ca-

se, in un flusso narrativo denso di gesti silenziosi e coatti, di sguardi rapidi e voraci, di epidermidi, tensione, sforzo, spasmi, sudore, furore; dettagli meticolosamente scrutati con un'attenzione fenomenologica costante rivolta ai "tempi morti" del racconto. Pause, gesti, silenzi, sguardi e tempi sospesi, raggelati nell'universo immobile e ieratico della simbolizzazione. Oshima scruta la coppia con la cura analitica di un seguace della "école du regard", componendo immagini preziosamente impaginate con la memoria volta alle stampe di Utamaro ed Hokusai. L'autore giapponese celebra le sue proiezioni fantasmatiche inscrivendo nei corpi di Sada e Kichizo (e nel corpo del film) le curve e le oscillazioni della pulsione scopica.

Questo film, cosí lontano da riferimenti diretti al Giappone del '36, cosí chiuso, ossessivo, funereo, è in realtà leggibile, come molte autentiche opere d'arte, come metafora dei giorni nostri.

Solo che si voglia scrostare lo smalto della superficie e scandagliare in profondità verso ulteriori stratificazioni di senso, emergerebbero il fastidio, la nausea, la solitudine di un autore rigoroso che alle utopiche speranze palingenetiche di anni non lontani ha sostituito il "teatro d'ombre" del suo inconscio.

Scrittura dell'eccesso, in senso bataillIiano, intessuta di parossismi gestuali ed erotici furori, polarizzata attorno alla figura dell'interazione (si pensi alla sua valenza ideologica in De Sade come emblema di un Potere che trova la sua conferma e la sua forza dalla ripetizione d'inalterabili cerimoniali), *Ai no Corrida* è attraversato da una freudiana, furente "rodestriebe" (impulso di morte).

Il Principio del Piacere viene sconfitto dal Principio di Realtà; il sesso dilaga nell'orgiasmo; questo, lungi dal liberarlo (come sarebbe piaciuto a un Reich, ad un Brown, ad un Marcuse), serra l'individuo in una stretta mortale, sospingendolo verso l'abisso. Kichizo assapora il brivido della vertigine: la voragine è aperta di fronte a lui. Abe Sada, uccidendo ed evirando l'amante, restaura simbolicamente il comportamento delle Menadi di bataiIliana memoria che, inferocite, divorano vivi i loro piccoli, o quello della mantide che divora il partner dopo esserglisi accoppiata.

Il serrarsi progressivo del laccio attorno al collo di Kichizo segna il progressivo spostamento dei "limiti" del piacere, lo slittamento della Norma verso l'abisso, trasgressione che non s'arresta prima di aver toccato il culmine della trasgressione stessa.

Ma anziché furore e orgiasmo, anziché ebbrezza dionisiaca, anziché invasamento numinoso, il furore degli ultimi coiti ha la maschera impassibile del rigore catalettoide, la perversa fissità catatonica del paranoico ormai completamente posseduto dal suo demone. Abe Sada, compiuto il "rito sacrificale", si allontana dal cadavere del suo amante priva di senso di colpevolezza, con la disinvolta leggerezza di un'eroina klossowskiana, calda e aperta a nuovi incontri. Non ci stupirebbe se eseguendo il sacrificio dell'amante, rivoltolandosi nel suo sangue, si esprimesse, sorridendo, con queste parole: « Se piú grande dolore altrui conta sempre meno del mio piacere, che importa se devo acquistare il piú piccolo godimento con un inaudito cumulo di delitti, dal momento che il godimento mi lusinga, è in me, *mentre l'effetto del crimine non mi tocca, è fuori di me?* » (il corsivo è nostro). Cosí Maurice Blanchot, nel suo illuminante saggio « Lautréamont et Sade », spiega il pensiero del Divin Marchese. Abe Sada e Kichizo ricordano infatti l'"uomo sovrano" di De Sade. Un uomo che si pone al di fuori delle leggi dello scambio su cui si fonda la società umana, al di fuori della ragione che è presupposto di società e scambio, al di fuori e al di là dello spazio "profano": in quella regione extratemporale che è sede e dominio di re, in quel luogo dove l'uomo riverbera l'onnipotenza e l'orrore sovrumano del "sacro".

« Per definizione, continua Blanchot, l'eccesso è estraneo alla ragione ».

L'eccesso (dal latino "excessus": superamento dei limiti) è la dimensione in cui dimorano Sada e Kichizo. Ma « il vizioso che s'abbandona immediatamente al proprio vizio altro non è che un aborto che si perderà ». I due amanti, incarnazioni del pensiero sadiano, ben sanno che senza una rigorosa regolamentazione rituale della libido il piacere serà incompleto, imperfetto. La straordinaria bellezza del film consiste così nella ritualizzazione delle pulsioni erotiche, che vengono inquadrate entro una pratica di produzione di senso in cui la mdp, reiterando l'orizzontalità del proprio asse nei confronti degli assi della coppia, costruisce un tracciato narrativo dove lo spazio, ridotto alla superficie corporale degli amanti, dissolve la temporalità come catena, instaurando una circolarità, un continuum temporale ossessivo.

Nell'erotismo, è stato detto, non vi è progressione, crescita, trasformazione; caratteristica dell'atto erotico è la sua ripetizione, rimemorazione di un atto unico, primordiale. E cosí la trasformazione dei personaggi non è tanto psicologica quanto simbolica, e occorre rilevare come alla relativa unidimensionalità della figura maschile si opponga la pluralità di ruoli ricoperti da Sada: prostituta, mantide religiosa dalla vagina dentata, Madre primordiale, archetipo, cavità oscura in cui l'uomo si perde, riassaporando il buio e il calore, la notte e le albe dei ricordi prenatali.

A favorire questo processo contribuisce la stessa geisha che, dopo aver allontanato Kichizo dalla moglie, lo istiga ad accoppiarsi con una laida vecchia (trasparente è l'allusione alla regressione edipica freudiana).

Vi è un mito platonico, l'Androgino primitivo, che ha ispirato nei secoli poeti ed artisti, riverberando fino a noi il suo inalterabile fascino. Ogni essere umano, secondo il mito, sarebbe alla ricerca di una persona dell'altrui sesso con cui ricomporsi in unità.

La Nadja di Breton, la sconosciuta intravista nella folla metropolitana da Baudelaire, e da lui poi romanticamente vagheggiata, sono esempi, se vogliamo dar credito alla teoria archetipica di Jung, di questa propensione dell'anima umana a ricercare il proprio doppio.

Tale mito (caro a Breton e dominante in tutta l'estetica surrealista) s'infrange di fronte alle rigide barriere elevate dalla società; le pulsioni dell'Es sono state ricondotte, nell'acme dello stesso sacrificio orgiastico di Kichizo, entro l'alveo di quell'Ordine che, lungi dall'essere abbattuto, è stato soltanto eluso, omeso, rimosso, e infine restaurato e fortificato.

Su Abe Sada e Kichizo, ultimi eroi di una tradizione millenaria di "yakuza" e "geishe" che ai culmine dell'avventura erotica si danno la morte con lo "shinju" (il doppio suicidio), si rovescia l'onda travolgente della modernizzazione occidentale.

Arcangelo Mazzoleni

FEDORA (Fedora)
r.: Billy Wilder - **o.:** Germania occ., 1978.

V. anche giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 128 e altri dati a p. 164.

Sembra che Billy Wilder sia tornato di moda. Negli ultimi anni sono apparsi libri, studi, cicli televisivi su di lui. Responsabile involontario di tutto questo deve essere un critico sovietico scomparso da poco, Michail Bachtin, che in un libro su Rabelais (tradotto solo da poco, ma noto da alcuni anni), spiegava il grottesco come sintesi di sublime e di volgare, di comico e di tragico, una specie di transfert liberatorio per levare lo scettro ai potenti e ridurre il mondo a Carnevale. Da noi, un po' disinvoltamente, si è voluto applicare il concetto allo stile satirico di Billy Wilder, il quale, com'è noto, ricorre volentieri ai colpi bassi. Ma le mosse troppo audaci, come le idee troppo brillanti, perdono presto efficacia. Quei drammi ambiziosi che trent'anni fa scandalizzavano

per il loro cinismo, oggi sembrano prediche un po' tetre, soprattutto se messi a confronto con certi prodotti "di genere" allora giudicati innocui e zuccherosi.
In *La fiamma del peccato* la coppia criminale Stanwyck-Mac Murray, presentata come disumana a priori, non riesce a trasmetterci il gusto della trasgressione. Melodrammi neri senza pretese, come *La donna del ritratto* di Lang o *Il delitto della signora Wallace* di Anthony Mann, dove un uomo per bene si degrada per amore di una vamp, almeno sapevano rendere emozionante la degradazione.
Giorni perduti combatte l'alcoolismo cercando di spaventare, mostra in che stato ci si riduce. In un film piú sentimentale e piú ottimista come *L'uomo dal braccio d'oro* di Preminger, la droga era il correlato di paranoie meno pittoresche (Eleanor Parker si fingeva paralizzata perché il marito non chiedesse il divorzio).
Viale del tramonto confonde fiaba espressionista e cronaca pettegola. Gloria Swanson dovrebbe emanare un fascino sinistro e invece appare sempre meschina e patetica; Wilder condivide la smorfia di disgusto che non scompare mai dal viso di William Holden. Dice di piú, sulla paura di invecchiare e sul magnetismo sessuale delle attrici di mezzà età, un film leggero e anche divistico come *Eva contro Eva.*
Anche certe commedie hanno un tono paludato, sembra che Wilder voglia castigare i costumi a tutti i costi (*Uno, due, tre, Prima pagina*), talvolta ambisce perfino alla sociologia grottesca (*Quando la moglie è in vacanza*). Ma ha anche il gusto artigianale di sperimentare nuovi innesti, per esempio applicando le leggi del verosimile alla farsa slapstick (*A qualcuno piace caldo*), oppure tingendo di grigio una commedia rosa (in *Sabrina*, Cenerentola è piú brillante dei suoi principi azzurri e la formica Bogart ha piú sex appeal della cicala Holden).
Quando poi gli capita di far suo il conformismo sentimentale di Hollywood, allora diventa perfino originale. Mentre nei film di Capra le due parti del sogno americano (successo e dignità) venivano separate con un taglio netto, in certi di Wilder sembra che l'economico abbia improntato di sé tutti i settori dell'esistenza, sentimenti compresi, e insieme c'è la tendenza a investire cariche di affetto nei rapporti di interesse. In *L'appartamento* e in *Non per soldi, ma per denaro,* l'arrivismo viene descritto con profondità di accenti non inferiore a quella di *Un posto al sole* o di *La strada dei quartieri alti.*
Quando Jack Lemmon fa carriera prestando l'appartamento a colleghi e dirigenti, oppure imbroglia le assicurazioni fingendosi paralizzato, si capisce che lo fa anche per combattere la solitudine (l'azienda nel primo film è presentata come una grande famiglia e nel secondo l'avvocato che lo istiga agli imbrogli è autorevole e premuroso come un padre). Alla fine Lemmon si pente e si redime piú che altro per ragioni sentimentali (una ragazza da meritare, un amico da consolare) e ciò avviene senza che Wilder rinneghi completamente quelle truffe e macchinazioni che sono il sale della commedia e l'ultimo rifugio dell'iniziativa privata.
In *Stalag 17*, il tipo venale che vende calze di seta ai tedeschi e trasforma la baracca dei prigionieri in una piccola Las Vegas, attirandosi il disprezzo dei suoi compatrioti, si dimostra l'unico capace di smascherare la spia nazista infiltrata tra i prigionieri (ecco un modo elegante e *liberal* di attaccare il maccartismo, piú persuasivo di « Il crogiolo » di Miller). E in *Baciami, stupido!,* pochade vagamente pirandelliana (cfr. « La signora Morli uno e due »), moglie e prostituta, scambiandosi i ruoli per una notte, scoprono di somigliarsi, perché, per fortuna, in democrazia anche questi ruoli sono un po' confusi.
Bisognerebbe ricordare ancora due o tre titoli, per esempio *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?,* commedia turistica, ma anche omaggio melanconico e viscerale al cinema d'evasione; qui, il solito flirt dirigente-

impiegata, mediante una discesa agli inferi fra italiani barbarici e salme insepolte di antenati, assurge a versione moderna del mito di Filemone e Bauci. In questi film il farsesco è mescolato al sentimentale, la critica alla complicità. Il sogno americano viene descritto come un prisma opaco che riflette miraggi, surrogati, compromessi, ancora degni forse di essere vissuti. A suo modo, Wilder è un realista, uno che non si fa troppe illusioni. Oggi viene ammirato per quella specie di rigore che appartiene agli eccessi e alla trivialità, ma solo quando è misurato, conciliante, fa un cinema con le mani sporche.

Un po' di questa saggezza si ritrova anche nel suo ultimo film. Di solito le prove di commiato dei senatori di Hollywood sono autoritratti poco somiglianti. Minnelli e Wilder, che passavano per tipi allegri, hanno chiuso (almeno provvisoriamente) con film deliranti, macabri, lapidari. Come *Nina,* anche *Fedora* appartiene al genere ombelicale del cinema sul cinema, ma non può vantare né la trasparenza dei classici, coi loro personaggi a tutto tondo (*Eva contro Eva, Il bruto e la bella*), né l'introspezione assillante, da videotape, dei moderni (*La sera della prima*).

Comincia come una specie di inchiesta su una diva suicidata, con flash back uno dentro l'altro e una galleria di tipi minori schizzati a memoria. Ma il giallo si consuma presto e dopo un'ora l'eterna giovinezza di Fedora non è piú un mistero (l'idea della figlia che si sostituisce alla madre era anche in un musical inglese del 1934, *Evergreen* di Victor Saville), i personaggi minori assumono contorni piú sfumati e capita persino che la governante tiranna si lascia sfuggire una lacrima.

Come melodramma *Fedora* somiglia troppo a un puzzle e per diventare un film psicologico alla *Viale del tramonto* descrive la nevrosi dell'invecchiamento con eccessiva leggerezza. La morale è da musical, « the show must go on », anche se lo show è soltanto un funerale. Lo stile, tra il cubista e il pornografico, con personaggi in cerca di corpo e corpi senza personaggio.

La madre è interpretata da due attrici (Marthe Keller e Hildegard Kneff) e la figlia pure (Marthe Keller e la bambina Christine Mueller), mentre una sola attrice interpreta madre e figlia a una certa età. Henry Fonda e Michael York, nella parte di se stessi, appartengono alla sfera della body art e William Holden, il testimone, è in bilico tra l'identità reale (le rughe non mentiscono) e quella fittizia, non molto diversa dalla prima (vecchio producer invece che vecchio attore). Quando al funerale sta per firmare il registro, si prevede che metterà il suo nome vero, dando inizio ai titoli di coda, invece non firma né William Holden né Barry Detweiler, ma Dutch, il suo soprannome di goventú, facendoci ripiombare nel passato remoto e nella finzione. Tuttavia nel flash back Dutch era interpretato da Stephen Collins che non somiglia affatto a William Holden da giovane. Anche lui, come Fedora, è dovuto ricorrere alla controfigura.

Il gioco degli sdoppiamenti continua, in segreto, nella colonna sonora. Nella versione inglese, sia Hildegard Kneff che Marthe Keller, nel flash back in cui impersona Fedora da giovane, sono doppiate da una terza attrice, Inga Bunsch. Solo nel finale, quando non finge piú di essere Fedora, Marthe Keller usa la propria voce.

Nella versione tedesca Hildegard Kneff doppia sia se stessa che Marthe Keller per tutto il film e Marthe fa lo stesso nella versione francese. (Per queste notizie cfr. Rex McGee, *The Life and Hard Times of Fedora,* in « American Film », February 1979).

Il pettegolezzo finale su Hollywood riguarda direttamente l'età dei divi; ma non c'è cattiveria, anche il film mostra le sue cicatrici e non ambisce all'illusionismo rétro. Holden perdona Fedora in memoria di un flirt senza amore e Wilder assolve tutti in nome di un mestiere che sembra di routine.

Immoralista, trasandato, impaziente, pare fuori dai tempi e dall'industria.

Ma anche *Il paradiso può attendere* è scritto come un rebus (vediamo Warren Beatty e dobbiamo ricordare che tutti riconoscono in lui un'altra persona) e si occupa di reincarnazione. Perfino in *Superman* la prodezza suprema non consiste nel salvare in extremis la ragazza, ma nel resuscitarla. Fallita la fabbrica dei sogni, rimane aperto il padiglione delle meraviglie: però non è la stessa cosa.

Oreste De Fornari

HAIR (Hair)
r.: Miloš Forman - **o.:** U.S.A., 1979.

V. anche giudizio di Giannalberto Bendazzi (Cannes '79) in questo fascicolo a p. 107 e altri dati a p. 120.

Hair è il terzo film americano di Miloš Forman. Una delle caratteristiche che hanno imposto questo regista sul mercato del paese che lo ospita è che Forman tratta i temi piú incandescenti in una maniera solidamente classicista. I movimenti di macchina sono praticamente assenti (giusto qualche dolly su qualche scena animata di gruppo); è la routine del "primo piano" e del "piano americano", che si alternano con quieta ossessività. Questo, indubbiamente, s'intende quando si dice « non far sentire la cinepresa ». I personaggi, le cose, gli atti stanno lí, piantati in una realtà critica (e, in superficie, "criticata"), eppure radicamente piantata, non mai messa discussione nei suoi — per cosí dire — statuti di presenza e di evidenza. Gli argomenti sono scottanti quanto si vuole, ma questa maniera di porsi davanti ad essi e di riprenderli li squadra come in blocchi di ghiaccio sintetico. *Taking off* continuava lo stile dei film cecoslovacchi: storie di gente semplice girate con grazia e con un sorriso impregnato di blanda amarezza e di civile speranza. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* mette a punto, invece, la tecnica che abbiamo detto. Il modo di girare si fa sobrio, "posato". L'atto di accusa della condizione manicomiale viene rappreso in una forma espressiva che sancisce la irrevocabilità del contesto in cui si pongono il corpo d'accusa e l'indice puntato contro di esso. Senza dubbio il film è godibilissimo (pure troppo); entra a pieno diritto nella tradizione democratico-americana. Ma l'ipotesi o l'utopia della liberazione dalla istituzione totale del manicomio è affidata alla maschera e al comportamento di un attore di talento e davvero eccentrico, Jack Nicholson, la cui prova è rinchiusa — come il personaggio nel manicomio — all'interno di quell'altra istituzione totale che è il ferreo classicismo del Forman "americano". Insomma il *Cuckoo* è un film contro l'elettroshock che non corre il rischio di fare l'elettroshock alla logica del codice in cui l'immagine — e dunque la possibilità stessa — di quella barbara pratica si presenta, si sancisce, si perpetua (sia pure in forme piú moderne e aggiornate). Altri registi hanno fatto un uso diverso dello straordinario istrionismo di Nicholson. Hanno, cioè, fatto corrispondere la sua maniera di porsi davanti alla cinepresa — una maniera in cui una motivazione nevrotica si marca in una estroversione giocata al limite del grottesco — col senso della loro forma, ovvero con un tentativo di espressione che, nel proprio dello statuto stilistico, negava piú o meno risolutamente l'ambito contestuale di vita in cui si sviluppava la particolare situazione di follia, o di infelicità, di crisi, di insoddisfazione, descritta nei loro film. Citiamo un solo nome (e non se ne potrebbero fare molti altri, meno che mai l'Antonioni di *Professione: reporter):* Bob Rafelson. Insomma, nella filmografia americana di Forman non c'è un film che non contempli un argomento di "bruciante" importanza: il problema giovanile in *Taking off*, l'istituzione manicomiale in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, la guerra nel Vietnam in *Hair*,

argomenti brucianti, ma in confezioni a prova di scottatura. E fin qui siamo stati abbastanza limitativi. Venendo però, in particolare, a discutere di *Hair*, dobbiamo riconoscere che la “misura» americana di Forman si ritrova, qui, perfetta, adeguata alla capacità di fascino delle canzoni e delle azioni sceniche di quella atipica commedia musicale degli anni Sessanta. Anzi, il film vi mette di suo un ritmo potente e brusco, quasi la pulsazione stessa di una giovinezza spinta anche a morire dal desiderio di vivere al vertire della gioia. Che cosa è successo? Il regista era in particolare stato di grazia, che lo ha indotto a superare se stesso e i “limiti” — se cosí li vogliamo chiamare — del suo squadrato classicismo, nutrito di spunti tematici polemici ma contestualmente asseverativo? Niente di tutto questo. La verità è che il soggetto del film — cioè un musical che nel frattempo aveva assunto un colorito leggermente “d'epoca” — e la sua realizzazione materiale si sono attagliati prodigiosamente tra di loro, all'interno di quei “limiti” di poetica, di espressione, di quel che si vuole. E questi “limiti”, finalmente hanno assunto la loro connotazione reale.
Insomma, quello di Forman ci era apparso come un modo di fare cinema improntato a una certa critica, a una certa polemica, ma nell'ambito di un assetto espressivo che sanciva “formalmente” il contesto in cui si riproduceva l'oggetto criticato. Ebbene, con *Hair*, vediamo che il suo è un cinema del “consenso”, dell'adesione piena alla realtà del paese che lo ospita; lo spunto critico, polemico è una magistrale “diversione” per animare una configurazione filmica soda e robusta. I “limiti”, allora, in un certo senso non sono piú limiti (lo rimarrebbero secondo una visuale piú specificamente — e dunque piú limitatamente — ideologica). Il Forman americano è felice: e in *Hair* si vede bene. Il ritmo della sua gioia di lavorare in un contesto in cui si trova bene batte all'unisono con la vitale pulsazione dei giovani protagonisti di *Hair*. La fragranza della sua gioia fa vibrare di innumerevoli sollecitazioni visive e sonore le pareti del suo classicismo. Le canzoni del film sono il suo stesso canto — se vogliamo — di “libertà”. Lo spettatore lo avverte e se ne emoziona: in questo momento, non è piú, effettivamente, questione di “limiti”. La cinepresa, come dicevamo prima, non si sente più; ma per un po', con questo film di Forman, non si sente piú nemmeno l'impressione di vivere in una grigia trappola.

Maurizio De Benedictis

QUINTET (Quintet)
r.: Robert Altman - **o.:** U.S.A., 1979.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 231.

Il quintet è un gioco pericoloso. Per chi? I giocatori sono i sopravvissuti di un mondo sconvolto da una spaventosa glaciazione che ha fatto regredire l'umanità. E' il gioco dello sterminio. Perdere una partita di quintet vuol dire rimetterci le penne, o quasi.
Le regole del quintet sono fantastiche: le ha inventate tutte Altman, coi suoi sceneggiatori, che sono bravissimi. E Gianpaolo Dossena le ha pazientemente ricostruite in un articolo comparso sulle pagine di « L'Espresso »: pensava che il quintet sarebbe entrato nelle abitudini comuni, ma si sbagliava di grosso. Il quintet è un gioco macabro, si basa sul gusto dell'emozione sadomasochista e sull'amore per il rischio. Nel film di Altman gli abitanti di una megalopoli ridotta in rovine giocano al quintet come si può giocare alla roulette russa nel Viet Nam sconvolto di Cimino. Perché il quintet ha la raffinatezza degli scacchi ma anche una possibilità su sei di avere la pallottola in canna, proprio come il tamburo del revolver classico. Di macabro *Quintet* ha tutta l'ambientazione, che sfrutta le strutture costruite a Montreal per l'Expo '67: il direttore della fotografia

Jean Boffety e lo scenografo Léon Ericksen hanno realizzato un capolavoro di raffinatezza. Ma la dominante bruno scuro dell'immagine, sulla quale tutto il film si fonda quasi a caricare di un'angoscia autunnale questo gioco che prelude alla morte della luce solare e quindi all'estinzione delle forme di vita intelligente sulla terra, appare assai fastidiosa e svela il progetto di un sogno decadente che apre un'insolita parentesi nel classicismo tutto renoiriano di Robert Altman: è dunque naturale che vada smarrita la freschezza e l'agilità delle sue prove migliori, da *California Split* a *Gang*, da *Nashville* a *A Wedding*. Da buon renoiriano, però, Altman ha saputo dirigere con grande naturalezza i suoi attori: Paul Newman, Vittorio Gassman, Fernando Rey e Bibi Andersson non sono pedine che agiscono su una scacchiera. La glaciazione non li ha ancora raggiunti e nelle loro vene scorre ancora un caldo sangue vigoroso; e forse è proprio questo dislivello tra ambientazione espressionistica e recitazione solare che provoca un insopportabile stridore.

Ad Altman il quintet non ha portato fortuna. Decisamente il macabro non gli si addice. Tutti gli hanno rinfacciato il fatto che questo suo tredicesimo film si fonda sulla banalità della metafora che descrive la vita come un gioco. Ed in effetti non si può negare che in *Quintet* uno piú uno faccia sempre due. Anche se il personaggio di Saint Cristopher, che è una specie di filosofo crudele, proclama: « Quando pensate al numero cinque ricordatevi che è sempre sei ». Questa dichiarazione di fede nel mistero è un bluff bello e buono, che non basta certo a impedirci di pensare che dietro le complicate regole del quintet ci sia una certa ingenuità. Ma, attenzione! Si è scritto, da molte parti, che *Quintet* rappresenta una madornale caduta nel semplicismo; e molti hanno avanzato l'ipotesi che questa "caduta" sia da attribuirsi alle velleità "europee" dell'americanissimo Altman. Per esempio, Lino Micciché ha scritto che *Quintet* dimostra in che modo il cinema americano possa giungere a sfiorare « gli abissi del nulla quando ambisce all'arte e alla cultura europee ». Un'ipotesi come questa potrebbe essere confermata dalla presenza di attori tipicamente europei nel cast. Ma non bisogna dimenticare che dietro questo raffinatissimo ed "europeo" *Quintet* c'è una struttura narrativa che affonda le sue radici nella cultura americana: la struttura della grande sfida, cioè il topos della partita giocata con onore o bluffando ma sempre fino all'ultimo colpo, col giocatore che ha l'asso nella manica e quello che non lascia trapelare alcuna emozione. Il tema dei giocatori che si affrontano nelle grandi sfide costituisce un topos classico del cinema americano. Basti pensare a quelle leggendarie partite a poker che nel western sono spesso l'antefatto al duello pistole alla mano. Nel film di Hollywood le carte da gioco si impugnano proprio come i revolver: sia quelle che questi sono "armi", strumenti potentissimi dai quali può dipendere la vita o la morte. Ma il discorso non può limitarsi ai giochi di carte: lo si deve estendere a molti altri campi e cioè a tutti quelli nei quali rientra il topos della sfida tra i "campioni". I *campioni* sono i detentori dell'abilità e del sapere, dominano una "tecnica". Chi è il miglior giocatore di...? Questo modulo vale per tante sfide. E, quando si maneggiano le pistole, si trasforma in: chi è il miglior tiratore dello stato del...? Il gioco diventa rischioso perché è in ballo la vita dei contendenti. E' alla luce di questa ottica del gioco che bisogna leggere *Quintet*, che è un film profondamente americano. I campioni del quintet che Altman mette in scena sono i discendenti dei giocatori di poker di tanti western americani: la loro partita è ben diversa da quella che Bergman fa disputare a Max von Sydow in *Il settimo sigillo*. E' Paul Newman qui il campione, ma per una strana coincidenza al suo fianco c'è quella Bibi Andersson che nel capolavoro di Bergman era Mia, la moglie del saltimbanco. Non è che un caso. Il gioco del quintet è cerebrale, come lo sa essere

la cultura americana quando sogna l'Europa; ma il sogno americano dell'Europa sarà sempre poca cosa di fronte al sogno europeo dell'America. E Altman lo sa benissimo. Come pure sa che il gioco, la sfida e il duello sono luoghi narrativi che partecipano della composizione stessa della nazione americana e dello spirito di competitività che sta alla base della sua economia e della sua cultura.

Stefano Masi

SAME TIME, NEXT YEAR (Lo stesso giorno il prossimo anno)
r.: Robert Mulligan - **o.:** U.S.A., 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 232.

Lo stesso giorno il prossimo anno è uno di quei film nati sui palcoscenici di Broadway e poi portati sullo schermo. Lo ha diretto — in stile "da camera", sottolineandone la matrice teatrale con l'uso di campi medi e mediolunghi — Robert Mulligan, uno dei migliori *director* di provenienza televisiva (James Monaco, nella sua "classificazione" dei registi d'America, lo mette insieme a Penn, Ritt, Lumet, Hiller, Schaffner, Kerschner, Jewison e Frankenheimer, appartenenti alla "early sixties generation"), autore di film come *Il mediatore* e il piú recente *Una strada chiamata domani*.
« Lo stesso giorno il prossimo anno ci incontreremo di nuovo per amarci e per dirci che cosa è cambiato ». Il soggetto e la sceneggiatura di questo film portano la firma del commediografo Bernard Slade, che ha adattato per lo schermo una sua fortunata "pièce", in cartellone per tre anni di seguito in un teatro di Broadway. E' la storia di un adulterio "lunghissimo", che si protrae per decenni: un George contabile del New Jersey e una Doris casalinga di Oakland lo consumano con moderazione, incontrandosi una sola volta all'anno per passare insieme un week-end d'amore. Ma non potremmo certo dire che *Lo stesso giorno il prossimo anno* sia un film d'amore.
Infatti, la preoccupazione principale di Slade — preferisco parlare dello sceneggiatore piuttosto che del regista in quanto questo è un film fatto di penna piú che di messa in scena — è quella di analizzare la storia d'America, guardandola in controluce attraverso l'evoluzione dei due personaggi, attraverso i loro gesti, le loro scelte e predilezioni, i loro gusti, i loro modello di pensiero e di comportamento. E poiché — per non appesantire troppo l'impianto narrativo — gli autori ci fanno rivedere George e Doris non in tutti i loro annuali incontri, ma solo una volta ogni cinque anni, i mutamenti che riscontriamo nei caratteri dei due personaggi sono alquanto macroscopici. Ciò rende il film un po' troppo didascalico e sottrae spessore alla credibilità dei protagonisti.
George e Doris rischiano continuamente di assurgere al rango di "esempi viventi" — e come tale astratti e irreali — di situazioni storiche diverse. Il maccartismo, il Vietnam, Kennedy, Nixon, il femminismo, la protesta nei campus universitari: è l'elenco di una storia d'America fatta di brandelli di vita. La storia quotidiana si mescola a quella di una nazione. Il privato finge il sociale, lo cela e se ne maschera.
Questa costruzione sarebbe stucchevole se al passare in rassegna la storia recente d'America non si abbinasse il passare in rassegna le età di un uomo e di una donna. Cosí, accanto agli avvenimenti e ai miti nazionali sfilano le gioie e i drammi privati di due esistenze concrete. Gioie e drammi vissuti nelle condizioni, particolarissime, di un adulterio che si ripete una volta all'anno, per un solo giorno ogni trecentosessantacinque.
La sostanza umana dei personaggi è tipicamente americana, tipicamente cattolica e middle-class. In *Lo stesso giorno il prossimo anno* ritroviamo l'immagine morale dell'*aurea mediocritas*, ridipinta con le tinte vivaci

dell'*american way of life.* Ogni tratto è assunto nei suoi termini di tipicità. Non si conoscono eccessi. Tutto ciò che entra in questo film potrebbe essere comune a milioni di americani. Soprattuto il modo, lo stile oserei dire, con cui George e Doris consumano la loro infinitesimale, anonima porzione di Storia. Come se dietro queste vite giacesse il fantasma di una conoscenza puramente "televisiva" delle cose.

La televisione, come modello di conoscenza, e quindi di comportamento, ha senza dubbio ispirato Bernard Slade nel comporre la partitura vagamente kammerspiel di *Lo stesso giorno il prossimo anno.* Infatti, è proprio la televisione il medium che riesce a riunire cosí bene quelle esigenze di informazione e di spettacolo che questo film vorrebbe, ma non sa, conciliare.

Le esistenze separate di George e di Doris sembrano essere quelle di due tranquilli "telespettatori" — nel senso che essi osservano da lontano la realtà — sdraiati nella loro poltrona di indifferenza, di fronte ad un apparecchio televisivo che emette informazione e riverbera notizie. Tutto ciò che accade non li scuote, non li tocca affatto. Anche se essi sono in grado di assumere ora questa ora quella notizia come "verità", immedesimandosi completamente in quello spettacolo: è semplicemente una regola del gioco, la logica di funzionamento del canale, una convenzione da rispettare.

Se lo spessore della loro esperienza si riduce ad una finzione monotona della Storia, allora l'unico varco che resta è proprio quello dell'adulterio, ultima spiaggia di una felicità completa e corporale, finestra su mondi migliori, ai quali i due personaggi non hanno il coraggio di accedere. L'adulterio viene caricato di valori trasgressivi sopiti, che giacciono nel profondo della coscienza middle-class, incapaci di risalire a galla se non ci fosse quel minimo bisogno di felicità. Cosí, quando George resta vedovo, Doris rifiuta la sua proposta di matrimonio: il loro amore perderebbe la forma dell'adulterio, per entrare nel flusso uniforme di vita che li appiattisce. Lei, che come le donne di ogni *racconto morale* è piú cosciente dell'uomo, lo sa. E non può che rifiutare.

Stefano Masi

DER STARKE FERDINAND (Ferdinando il duro)
r.: Alexander Kluge - **o.:** Germania Occ., 1976.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 234.

« Quando i critici scrivono su un mio film — ha dichiarato Kluge a Manuela Fontana in "Film und·Drang" — l'ho già finito e non mi succede mai di cambiarlo per via loro. Tuttavia proprio di recente ho modificato completamente *Ferdinando il duro* a seguito di discussioni con gli spettatori. L'ho proiettato nella Ruhr, la zona industriale, dove i lavoratori hanno dell'argomento un'esperienza superiore a quella che se ne può avere in una città come Monaco. E' molto interessante una proiezione con un pubblico costituito essenzialmente da operai ».
Uscito nel 1976 dopo essere stato presentato a Cannes, *Der starke Ferdinand* è stato riproposto al pubblico tedesco alla fine del 1977 in una versione piú stringata e dal nuovo montaggio. La lunga "gestazione" del film — l'edizione italiana si basa appunto sulla seconda versione — è un indice dello sforzo compiuto da Kluge su quest'opera da lui programmaticamente posta sotto il motto: dal cinema d'autore a quello dello spettatore. *Ferdinand*, infatti, si distacca nettamente da tutta la precedente produzione klughiana e soltanto alcuni "cartelli stradali" disseminati lungo la strada del « bolscevico del Capitale » (cosí il titolo del racconto originario scritto dallo stesso Kluge), il troppo zelante capo dei "vigilantes" di fabbrica, Ferdinand Rieche, ci ricordano la teo-

ria e la prassi di uno dei caposcuola del Nuovo Cinema Tedesco.
Innanzitutto Kluge ha rinunziato al suo consueto uso di materiale documentario in ciò indotto piú che da considerazioni teoriche dall'impossibilità di di reperire materiale di repertorio sulle formazioni paramilitari che sorvegliano l' "ordine" delle fabbriche. Di conseguenza il film è stato tutto giocato sul piano della fiction, obbligando cosí ad una seconda opzione di ordine pratico inconsueta nel cinema klughiano: la rinunzia ad attori presi dalla strada o semidilettanti. Partendo da queste due premesse si chiarisce meglio il senso dell'operazione *Ferdinando il duro* e il concetto di "Zuschauerfilm" coniato dall'autore per definire questa sua opera: gettare un ponte tra la disastrosa produzione commerciale tedesca e gli *exploits* del cinema d'autore, orientarsi, con una narrazione piú lineare e meno teorizzante, verso il pubblico del suo paese sino ad allora insensibile o poco attento alle realizzazioni del "Neuer deutscher Film" (è interessante notare che proprio nello stesso periodo della gestione di *Ferdinando*, altri autori come Wenders, Herzog e Fassbinder hanno compiuto un analogo passo aprendosi a soluzioni piú spettacolari e se si vuole piú commerciali del proprio cinema). Kluge ha cosí parzialmente derogato al principio del montaggio come strumento di "svuotamento dell'immagine" che nei suoi film precedenti serviva ad attivare l'inconscio e la fantasia latente dello spettatore e che, a nostro avviso, aveva dato i suoi risultati migliori nella "sinfonia su Francoforte" *In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod* (t.l.: Quando un grave pericolo è alle porte, le vie di mezzo portano alla morte, 1974). In *Ferdinando il duro*, viceversa, il principio del montaggio sembra trasferito ad un altro livello, nelle contraddizioni interiori del protagonista e questa intenzione ci sembra già segnalata dal titolo del film decisamente ironico.

Quando, nella sequenza iniziale, Ferdinand Rieche risponde alla commessa della libreria di sinistra con la battuta « mi voglio informare, non discutere », è già stato definito, con un tratto umoristico, il carattere di fondo del protagonista: un uomo debole che nella sua lotta per la sopravvivenza cerca di "imparare dal nemico" (maldestramente identificato nella sinistra). E ancora nel finale, cacciato dalla fabbrica dopo che il suo zelo cieco e poco tattico è stato riconosciuto pericoloso dai suoi stessi padroni, Rieche non può che chiudere la sua parabola di curioso *outsider* al di fuori di tutti gli schemi — egli, ad esempio, non è un tipico fascista come l'amico Kniebeling — realizzando un atto paradossale: un attentato dimostrativo per mettere in luce l'inefficienza dei servizi di sicurezza.

Nella resa plastica del personaggio (contornato da figure accessorie che servono ad evidenziare ancor più la tragicommedia di un uomo ridicolo), Kluge ha concentrato il massimo del suo sforzo cinematografico. Tuttavia ci pare — per esprimerci con il linguaggio brechtiano tanto caro al regista tedesco — che il "lato culinario", indispensabile per rendere credibile e a volte simpatico un carattere tanto contraddittorio, gli abbia preso troppo spesso la mano. Ciò non è dovuto sicuramente alla scelta del registro di fondo del film, quello umoristico-satirico, dato che in molte sue opere precedenti Kluge aveva utilizzato uno dei suoi attori preferiti, Alfred Edel (il professore di logica nel *Kaspar Hauser* di Werner Herzog), come presenza grottesca necessaria a punteggiare e "riscaldare" una superficie volutamente fredda e razionale. Anche dopo il lungo periodo di gestazione e pur con l'ausilio chiarificatore del commento fuori campo, ci sembra che l'opera soffra nel suo complesso di un non totalmente risolto momento di sintesi, oscillando spesso tra il piano dell'approfondimento del personaggio (con qualche momento di caduta nel "macchiettismo") e quello piú generale della denunzia politica del potere extralegale della polizia privata all'interno delle fabbriche.

Ma anche con questo limite di fondo *Ferdinando il duro* resta un'opera originale anche se atipica nella produzione klughiana. Gran merito di ciò va alla qualità dell'interpretazione di Heinz Schubert, un attore molto noto nella RFT per le sue apparizioni televisive, che nei momenti migliori ci offre una caratterizzazione molto riuscita della verve aggressiva e meticolosamente ficcanaso del poliziotto nordico.

Giovanni Spagnoletti

I LIBRI

ADELIO FERRERO (a cura di): « Storia del cinema » - vol. I: « Dalle origini all'avvento del sonoro », p. 272; vol. II: « Dall'affermazione del sonoro al neorealismo », p. 254; vol. III: « Autori e tendenze negli anni cinquanta e sessanta », p. 233 - Venezia, Marsilio Editori (Coll. « Materialimarsilio, nn. 6-7-8), in 8°, 1978, L. 4.800 ciascun volume.

A partire dal 1974, Adelio Ferrero diresse un corso di storia del cinema, organizzato dall'assessorato alla cultura del Comune di Modena e patrocinato dal sindacato critici cinematografici, con l'intento — per usare le sue parole — di « ripercorrere le fasi piú significative della crescita e dell'affermazione del cinema come industria, fenomeno storico-sociale, esperienza culturale e artistica, muovendo da uno stimolo non retrospettivo, fortemente connotato da alcuni interrogativi che si sono aperti, o riaperti, nell'ultimo decennio ».

Il ciclo di proiezioni e di lezioni si protrasse per piú di quattro anni e si rivelò un'esperienza fruttuosa ed originale, sia in rapporto al contesto socio-culturale della città, sia in senso assoluto, per la qualità e la varietà degli interventi critici accompagnati alle proiezioni.

La Marsilio ha raccolto e pubblicato i testi delle relazioni, rielaborati dagli stessi autori. I tre volumi editi — dei quattro inizialmente previsti: l'ultimo tarda a comparire, e ci auguriamo non sia stato eliminato dal programma editoriale — contengono cosí una serie di brevi saggi di alcuni fra i piú noti critici e studiosi italiani: oltre al compianto Ferrero, Alberto Abruzzese, Giampaolo Bernagozzi, Francesco Casetti, Antonio Costa, Fernaldo Di Giammatteo, Giorgio Fabre, Guido Fink, Giovanna Grignaffini, Franco La Polla, Lino Miccichè, Morando Morandini, Francesco Pinto, Leo-

nardo Quaresima, Tino Ranieri, Gianni Rondolino, Giorgio Tinazzi, Sandro Zambetti. La raccolta degli interventi porta il titolo di « Storia del cinema » e affronta una serie di temi che va dalla nascita del cinema alle tendenze contemporanee; ma non segue un criterio di organicità e di stretta cronologia, né avanza pretese monografiche esaustive. Si tratta invece di una proposta di materiali, non strettamente specialistici né meramente divulgativi, dissimili da un punto di vista ideologico e metodologico, ma correlati come momenti di dibattito e di ricerca, su un ampio panorama di questioni sollevate o riproposte all'attenzione della critica negli ultimi anni: dal rapporto del cinema con gli altri "media" e con gli apparati capitalistici di produzione, alle trasformazioni dei concetti di realismo e di autore.

Verso gli autori, questa « Storia del cinema » rifiuta ogni approccio puramente rievocativo, e tende invece a metterli in rapporto con i nodi storici e le questioni critiche tuttora attuali che ad essi fanno riferimento. Tale è, ad esempio, lo spirito degli interventi di Adelio Ferrero, che affronta l'esordio Lumière-Méliès in rapporto al progetto totalizzante della civiltà industriale, attratta dal cinema per le sue straordinarie potenzialità di coinvolgimento e penetrazione; la dialettica sogno/realtà in Buster Keaton come esempio di riflessione metalinguistica ed eroicomica sui generi e le mitologie avventurose del cinema americano degli anni venti e trenta; lo scempio dell'opera di Stroheim come simbolo dell'avvenuto consolidamento del progetto totalizzante dell'industria cinematografica ai danni della libertà d'autore, attraverso la divisione del lavoro, lo schematismo delle formule, il moralismo della censura, il dispotismo della produzione; l'esordio di Buñuel come indagine sulla natura delle costrizioni sociali e delle inibizioni psicologiche, contrapposta all'astratta mistica della libertà e dell'automatismo, propria degli altri surrealisti; la pretesa duplicità realistico/decadente di Visconti in relazione alle dinamiche culturali sviluppatesi in Italia a partire dal dopoguerra.

Questa « Storia del cinema » non intende dunque esaurire un panorama storico-critico, ma proporre e sviluppare alcuni spunti di riflessione. Una impostazione stimolante, che compensa le inevitabili omissioni e gli scompensi tra apporti metodologicamente differenti. Un approccio sgravato da pretese di univocità e completezza possiede inoltre delle potenzialità di agilità e vivacità nella trattazione ignote alla storiografia piú tradizionale: delude perciò che alcuni interventi esauriscano il proprio tema in modo schematico, inventariando le posizioni critiche già acquisite, anziché affrontare con diretta partecipazione la materia trattata. Quasi a ricordare che, esauritosi il periodo pioneristico della storiografia cinematografica, anche le impostazioni di studio piú moderne sono minacciate dai pericoli dell'accademismo.

Alessandro Bencinvenni

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

GERARD LEGRAND: « Cinémanie » - Paris, Ed. Stock/Cinéma, 1979, in 8°, p. 376.

Variante — o aggravante — della "cinefilia", la cinemania da cui è affetto l'autore è un cavallo di ritorno: tramontata ormai la desolante stagione della critica asettica e computerizzata, torna in voga quell' "amore del cinema" che fu pronubo, in anni lontani, ad una "critica di gusto": una critica, dunque, fatta di amori e e di umori, di adesioni e di rifiuti sentimentali o viscerali. Legrand tenta di poggiare — con intelligenza, ma non senza qualche "defaillance" teorica — le sue posizioni su una serie di riflessioni di principio, che occupano la prima parte del volume ed appaiono una variante ereticale delle formulazioni semiologiche di Metz. Da esse emerge comunque una concezione del cinema come di "arte della regia", fatto creativo, operazione metafisica cui sono estranei, o almeno rigorosamente subordinati, altri uffici di comodo, quali l'utilità sociale, la funzione educativa, l'impegno ideologico. Che Legrand persegua rigorosamente la nozione di "autore" è pertanto un inevitabile corollario. Ciò in punto di teoria: in punto di fatto, la seconda parte del volume contiene una lunga serie — almeno una settantina — di svelti ritratti degli « autori » evidentemente a lui piú congeniali; ritratti brillanti pur se appena abbozzati, e tra i quali puoi trovare, accanto a figure canoniche come quelle di Lang, Hitchcock, Losey, Hawks, Preminger, Renoir, le piú dubitevoli presenze di un Freda, di un Fregonese, di un Greville, che per contrasto rendono ancor piú clamorose certe programmatiche esclusioni: Buñuel, per citare un solo nome; come dire che l'« esprit de finesse » e l'intelligenza non escludono la tendenziosità e la piú becera faziosità.

JAMES MONACO: « American Film Now. The People, the Power, the Money, the Movies » New York, Oxford University Press, 1979, in 8°, pp. 540, ill., £ 9.50.

L'autore — già noto per studi sul cinema europeo, sui problemi della lettura del film e sui mass-media in generale — traccia qui un ampio, articolato bilancio del cinema americano degli anni Settanta, analizzandone i generi, gli autori e i film piú significativi, nel quadro delle piú generali tendenze delle Case cinematografiche e del mercato e delle trasformazioni strutturali in atto. Giovandosi di un'ampia documentazione anche di prima mano, l'autore affronta i vari, complessi problemi di questo interessante periodo del cinema americano con apprezzabile competenza e realismo, senza indulgere alla cronaca spicciola o ai luoghi comuni della mitologia hollywoodiana. Un capitolo è dedicato anche al *blanck* film e alle prospettive di un genere che nella seconda metà degli anni Settanta appariva ormai in via di estinzione. L'ultima parte del

volume è occupata da materiali di informazione e documentazione: i film considerati migliori dai critici; le filmografie dei dieci maggiori registi (Allen, Altman, Cassavetes, Coppola, De Palma, Lucas, Mazursky, Ritchie, Scorsese e Spielberg); una guida ai libri e ai saggi piú importanti pubblicati in America; un « who's who » dei cineasti attivi nel periodo. Indice dei nomi e dei titoli.

PHILIPPE SOUPAULT: « Ecrits de cinéma 1918-1931 », présentés par Alain et Odette Virmaux - Paris, Plon, 1979, in 8°, pp. 310.

Di questo poeta e scrittore della generazione di Aragon (del quale fu amico e seguace), che fu anche uomo di cinema irrealizzato ed oggi dimenticato, si conosceva uno « Charlot » edito da Plon nel '31 e ripubblicato venticinque anni dopo: uno dei primi importanti contributi alla comprensione del fenomeno Chaplin. Meno noto è un opuscolo - « The American Influence in France » - apparso nel '30 a Seattle per l'University of Washington Book Store. Né l'uno né l'altro son contenuti in questa antologia di scritti sul cinema, nella quale viene privilegiata la sua attività di critico militante, che fu varia ed eclettica, formalizzandosi nel quinquennio 1929-34 in una rubrica fissa tenuta su « L'Europe Nouvelle ». Partecipe delle battaglie per un cinema di pura visualità che caratterizzarono all'inizio degli anni venti l'approccio dei giovani letterati francesi, influenzati da Delluc, al nuovo mezzo espressivo, Soupault andò disamorandosi con l'avvento del sonoro e poco a poco abbandonò la contesa. Non senza aver consegnato a Jean Vigo una sceneggiatura, « Le coeur volé » che la morte prematura impedí al regista di realizzare. Questa ed altre sceneggiature figurano nel volume, che ci si augura sia per esser seguito da altri, a completamento dell'immagine di uno scrittore-poeta-critico-cineasta che nel pur fervido panorama del tempo che fu suo si collocò in posizione di assoluta eminenza.

GIORGIO TINAZZI (a cura di): « Il cinema italiano degli anni '50 » - Venezia, Marsilio (coll. « Cinema Saggi » n. 8), 1979, in 8°, pp. 373, L. 14.000.

Introdotto da Giorgio Tinazzi, il libro raccoglie i testi delle relazioni tenute nel 1978 al convegno organizzato in giugno dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro sul tema *Cinema italiano degli anni cinquanta*, con l'aggiunta di alcuni interventi sullo stesso argomento svolti in un altro precedente convegno veneziano (*Gli anni cinquanta. Cultura e società in Italia*). Quel convegno pesarese costituí indubbiamente un'occasione molto importante, ricca di stimoli, di proposte e anche di polemiche, per tracciare un bilancio aggiornato delle vicende che caratterizzarono il cinema italiano all'epoca del "centrismo". L'intreccio tra politica, cultura e cinema è in effetti il nodo centrale sul quale si confrontano molti degli interventi: pur nella diversità del loro livello qualitativo, essi offrono sull'argomento una serie di analisi e dati che illuminano le varie componenti (culturali, artistiche, economiche e strutturali) del cinema italiano di un periodo che, oltre all'esaurirsi dell'esperienza neorealista, vide tra l'altro anche avviarsi la concorrenza al cinema della televisione. Saggi particolari sono dedicati alla politica degli autori e alle riviste specializzate (G. Fink), al bozzettismo (M. Grande), ai cinegiornali (G. Bernagozzi), alla critica sui quotidiani (G.M. Rossi) e al rapporto cinema-cattolici (G.P. Brunetta), Un ventaglio dunque, sufficientemente ampio e organico, di riflessioni e di proposte, di cui d'ora in poi la storiografia sul cinema italiano non potrà non tenere conto..

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi.

RENATE KLETT (a cura di); « Germania d'autunno. Repressione e dissenso nello spettacolo della RFT » - Milano, Ubulibri/Edizioni il Formichiere, 1979, in 8°, pp. 171, L. 6.000.

Il libro ricostruisce il quadro della situazione determinatasi nella Repubblica federale tedesca negli anni tra il 1977 e il 1978, quando a una serie di episodi terroristici seguí una dura campagna di repressione politica e poliziesca contro partiti e intellettuali della sinistra. Furono allora particolarmente presi di mira ambienti e uomini dello spettacolo, autori e realizzatori attivi nel teatro, nel cinema e nella televisione; come avevano già del resto largamente documentato e denunciato due opere sulle quali il libro fornisce ampia documentazione: il film *Germania d'autunno*, realizzato nel 1978 da un collettivo che riuniva i maggiori autori del nuovo cinema tedesco, e « Winterreise », spettacolo teatrale derivato dall'« Hyperion » di Hölderlin dal regista Michael Grüber e dal drammaturgo Bernard Pautrat. Oltre a interviste con Alexander Kluge e Rainer Werner Fassbinder, il libro reca in appendice una cronologia dei piú significativi avvenimenti di quel fosco 1977 tedesco. Il testo risulta trattato da Carlo Babini, ma è stato « rivisto e rielaborato » - in che senso e in che misura, non si sa — da Liliana Tardani e Roberto Agostini.

GIULIANA MUSCIO: « Lista nera a Hollywood. La caccia alle streghe negli anni '52 » - Milano, Feltrinelli (coll. « Universale economica »), 1979, in 16°, 196, ill., L. 3.000.

Il libro nasce da una revisione e da un ampiamento di un precedente contributo dato dalla Muscio allo stesso argomento (« Hollywood-Washington », 1977). Sulla scorta di documenti di prima mano consultati negli archivi di Washington, il libro ricostruisce episodi e vicende dell'inchiesta sul mondo del cinema condotta tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta dalla commissione per le attività anti-americane. Nella sua analisi la Muscio ne rintraccia i precedenti negli anni Trenta, all'epoca del New Deal rooseweltiano, e la inquadra nel clima di guerra fredda che contrapponeva allora Stati Uniti e Unione Sovietica. Il lavoro è molto ben documentato; e risultano di particolare interesse i materiali riportati in appendice; testi e testimonianze di Richard Nixon, Elia Kazan, James O'Neil, Bertold Brecht e Lillian Hellman.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari, repertori, filmografie, bibliografie, crono-

---

« Almanacco cinema 2 », a cura di FABIO CARLINO, GIANLUCA FUMAGALLI, ALDO VIGANO' - Milano, il Formichiere, 1979, in 8° pp. 153, ill., L. 6.000.

« Il Patalogo uno. Annuario dello spettacolo. Cinema Teatro Musica Televisione », Milano, Ubulibri/Edizioni Il Formichiere, 1979, pp. 606, ill., L. 25.000.

Appare piuttosto singolare il fatto che uno stesso Editore, dopo aver varato un Almanacco cinema giunto quest'anno alla seconda edizione, nello stesso tempo inauguri anche un'altra serie di "annuari dello spettacolo", destinati in qualche modo a fare concorrenza al primo: anche se per rilievo organizzativo ed editoriale dell'impresa, ampiezza del campo d'indagine e naturalmente, prezzo, le due iniziative non sono in realtà paragonabili. Le accomuna comunque una certa umora-

le casualità nella scelta degli argomenti e dei materiali, il rifiuto à priori della completezza e della sistematicità, la scoperta gratificazione dei gusti e delle personali predilezioni dei curatori.
Il secondo « Almanacco cinema » del Formichiere si rifà all'impostazione del precedente (uscita nel 1978), offrendo al lettore soprattutto « una raccolta di materiali e di informazioni » piuttosto casuale e disorganica: si va da serie di fotogrammi di due film a lessici ragionati di film, libri, saggi, articoli e interviste; da note biografiche su *film-makers* italiani a dossier su formati e caratteristiche tecniche delle pellicole in commercio, sui film non ancora distribuiti in Italia, ecc.
Piú ambiziosa, ma nella sostanza abbastanza omologa, è l'impresa del « Patalogo »: un grosso libro suddiviso in quattro distinte sezioni (cinema, teatro, musica e televisione), ciascuna affidata a un diverso curatore.
Del cinema (che copre 173 pagine) si è occupato, con il consueto puntiglio, uno dei due coordinatori generali dell'impresa, Giovanni Buttafava (l'altro è Franco Quadri), mettendo insieme una serie di materiali dove prevale certo il dato informativo, ma senza sacrificare troppo la dimensione storico-critica e saggistica. Vale la pena di segnalare in dettaglio i vari "fronti" verso i quali si è indirizzata la ricerca dei curatori: i dati essenziali, anche economici, dei film distribuiti in Italia nella stagione 1977-78, dei film italiani all'estero, delle riedizioni, ecc.; classifiche dei film piú amati dai critici e degli attori piú popolari; articoli e divagazione sui "film dell'anno", sui premi e i festival in Italia e all'estero (quest'ultimi a cura di Sandro Rezoagli); notiziari; necrologi; un dossier sui film erotici (con mappa cronologica dell'*escalation* del genere nel mercato italiano); saggi e notizie sul cinema cinese (sulla scorta della Mostra di Pesaro) e sulla carriera di Douglas Sirk; ecc. L'utilità pratica di questo tipo di almanacchi e annuari, già di per sé resa problematica dall'impostazione e dal numero degli errori e delle omissioni, è ulteriormente ridotta dall'assenza di ogni tipi di indicizzazioni dei nomi, dei titoli e degli argomenti.

LE OPERE I GIORNI

La magistratura ringrazia — Anche da L'Aquila, dov'è stato trasferito qualche tempo fa dopo avere per anni imperversato a Catanzaro, Donato Massimo Bartolomei, procuratore della Repubblica, non cessa di far parlare di sé. Sua specialità sono i sequestri di film e di pubblicazioni da lui ritenuti osceni: sequestri ch'egli va rinnovando e reiterando anche in presenza di sentenze di proscioglimento pronunciate dai tribunali competenti. Le sue crociate gli hanno già fruttato due denunce penali da parte di produttori, che si ritengono danneggiati dall'asserita lentezza con cui egli, dopo aver ordinato i sequestri, promuoverebbe le relative azioni giudiziarie. Inoltre egli è stato deferito al Consiglio superiore della magistratura per un procedimento disciplinare promosso dai suoi piú liberali colleghi di Bolzano, che sembrano aver ingaggiato con lui un autentico braccio di ferro: lui denuncia, quelli archiviano; lui sequestra, quelli dissequestrano (ma lui risequestra, formulando oscuri sospetti su tanto zelo libertario).
Abbastanza isolato nel suo furore moralistico, si crogiuola quando avverte una operante solidarietà in altri organi dello Stato preposti alla tutela del buon costume. Ed ecco che il 1° maggio, mentre gli altri servitori dello Stato riposano, Bartolomei invia un messaggio al questore di Milano per ringraziare e porgere « un fervido elogio al valoroso corpo della polizia femminile » di quella città, che ha posto in essere uno dei tanti sequestri da lui ordinati.
E, per accompagnare l'azione alla parola, il 15 giugno ordina l'ennesimo sequestro, scegliendo — su segnalazione dei "gruppi informali" di Roma — *Sexy Simphony*, uno dei tanti "hard core" casarecci che passano come meteore sugli schermi "red lights" senza che nessuno, tranne lui, il procuratore generale, vi faccia caso.

Convegno sul corto — Consulto a Roma, il 3 e 4 maggio, al capezzale del cortometraggio italiano, malato cronico (ormai, si potrebbe dire, in coma profondo). Organizzato dal Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, il

convegno-consulto ha accolto gl'interventi di critici, autori, produttori, distributori, funzionari ministeriali. All'anamnesi (analisi storica degl'interventi statali nel settore) han fatto seguito la diagnosi (eccessivo dirigismo, assegnazione indiscriminata di incentivi, mancata distribuzione) e la prognosi (che resta riservata in attesa che la nuova, mitica legge sulla cinematografia consenta di scioglierla). Rimedi proposti per ridare vitalità a un settore che ebbe un passato glorioso e costituí la palestra formativa di quasi tutti i cineasti della generazione di mezzo: liberalizzazione della produzione e del noleggio, aumento degli abbuoni erariali agli esercenti che proiettino davvero (senza limitarsi ad iscriverli in borderò) i cortometraggi italiani, riqualificazione dei "premi", e infine creazione di un centro nazionale, a struttura privata, per la diffusione dei corti riconosciuti meritevoli da apposite commissioni.

F.I.A.F. a Losanna — 35° Congresso della Fédération Internationale des Archives du Film a Losanna, dal 28 maggio al 1° giugno. L'organizzazione unitaria delle cineteche di tutto il mondo è in fase di crescita: piú di 40 membri a pieno titolo e una ventina di "aderenti". Cresce soprattutto il numero degli archivi nati in paesi emergenti, di nuova (o talvolta antica, ma presto sepolta) tradizione cinematografica: paesi dell'America Latina, del vicino e lontano Oriente, dell'Africa mediterranea, dell'Africa nera, che intraprendono coraggiosamente, anche in campo cinematografico, la ricerca della loro identità culturale. All'Assemblea annuale, che fra l'altro ha rinnovato l'organo direttivo della Federazione per il prossimo biennio (nuovo presidente, Wolfgang Klaue della Deutsche Kinemathek di Berlino Est, che sostituisce lo jugoslavo Vladimir Pogacic; nuovo segretario generale Robert Daudelin della Cinémathèque Québécoise che rimpiazza il francese Raymond Borde) si è giustapposto lo svolgimento di un "symposium" sul cinema d'avanguardia della fine degli anni venti: decine di film di lungo e cortometraggio, alcuni dei quali pressoché inediti, e relazioni e comunicazioni di notevole interesse.

E poiché ricorreva il cinquantenario del primo (ed unico) congresso del cinema indipendente, c'è stata una visita, o pellegrinaggio, al castello di La Sarraz, mitica sede di quell'evento. Presenti, per l'occasione, i pochi superstiti di quel congresso: Ivor Montagu, Jean Mitry, Alberto Sartoris (Buñuel si è scusato con una lettera dal Messico: sono troppo vecchio per affrontare il viaggio, e poi a La Sarraz io non c'ero!), che hanno rivisitato con palese commozione quella storica palestra delle loro esuberanze giovanili. Il castello, oggi di proprietà del Cantone del Vaud, è rimasto, nei giardini come nelle sale e nell'arredamento, pressoché identico a 50 anni fa. Ma la famosa armatura con cui Ejzenštein e Montagu, Richter e Aleksandrov giocarono a fare un film oggi introvabile, sta, imbalsamata e lustra, in una bacheca di cristallo. Una barriera invalicabile impedisce di toccarla, di animarla; e ti ridà la dimensione del tempo che è trascorso.

Florence Film Festival — Alle innumerevoli rassegne piú o meno internazionali che si succedono, talvolta sovrapponendosi, in Italia, ecco aggiungersene un'altra, che sembra però destinata a conquistarsi un suo spazio durevole grazie alla sua peculiarità. Il Florence Film Festival, svoltosi dal 29 maggio al 3 giugno sotto l'egida del gruppo toscano del S.N.C.C. e del cineclub Spazio Uno, ha presentato un esauriente panorama (circa 30 opere di medio e lungo metraggio) del nuovo cinema indipendente statunitense, prodotto e distribuito al di fuori dei canali tradizionali e solo sporadicamente rappresentato nei festival maggiori.

Si tratta di un fenomeno interessante ed in via di espansione, diverso dal classico (e ormai esaurito) "underground": non si pone infatti come "apporto" al sistema produttivo ma cerca d'istituire un'alternativa e un supporto a quello, offrendo

gli strumenti per un ricambio generazionale, tematico e linguistico senza rifiuti di principio. Un cinema molto libero, spesso legato a tematiche inconsuete, come quelle della disoccupazione giovanile, della condizione della donna, del ruolo delle minoranze.

Questa prima edizione ha inteso fare il punto sulla situazione che si è andata configurando in questi ultimi anni. Pertanto ha preso in considerazione l'arco del quinquennio 1975-79: autori come Karen Arthur, Theodor Bafaloukos, Martin Brest, Bill Douglas, Richard Pearce, Robert M. Young, Jon Jost, John Carpenter, Kenneth Locker, Bob Dylan, Jonathan Sarno e molti altri, alcuni dei quali già noti in qualche modo, sono stati messi in grado, con le loro opere e spesso con la loro presenza diretta, di confrontarsi con il pubblico, con la critica, con gli operatori culturali e con se stessi, raccontandosi, discutendo e fornendosi informazioni sulle rispettive esperienze e sulla nascita delle loro produzioni, legate per lo piú a forme cooperativitiche o a sforzi personali ma, da qualche tempo, non escluse da sovvenzioni pubbliche e da patrocini industriali.

Nel complesso è risultata l'immagine di un cinema impegnato a porsi come specchio critico dell'America di oggi e come banco di prova socio-politico delle nuove generazioni davanti alla progressiva dissoluzione del "sogno americano" e all'impoverimento del vivere quotidiano, ma anche come serbatoio di nuove energie creative e produttive. Non è quindi da escludere che prima o poi incontreremo nuovamente, nella nostra pratica di quotidiani consumatori di cinema, molti dei personaggi esibitisi in questa rassegna fiorentina.

Premio Rizzoli — *Dimenticare Venezia* di Franco Brusati ha vinto l'VIII Premio Rizzoli, assegnato il 2 giugno a Lacco Ameno; a *Morte di un operatore* di Faliero Rosati è andato il premio destinato ai giovani autori. I due vincitori sono prevalsi su altrettante "terne" di film, comprendenti rispettivamente *L'albero degli zoccoli* di E. Olmi e *Cristo si è fermato a Eboli* di F. Rosi per gli autori affermati e *Passaggi* di Claudio Fragasso e *Volontari per destinazione ignota* di Alberto Negrin per i giovani. A sua volta il pubblico ha attribuito, mediante referendum, il "fungo d'oro", premio di popolarità, al film di Rosi, ed ha dissentito abbastanza sonoramente dalle decisioni della giuria ufficiale. Un convegno sui rapporti tra la terza rete televisiva della RAI ed il cinema ha accompagnato la celebrazione del premio Rizzoli: ha visto, naturalmente, ancora una volta schierati su due posizioni opposte ed inconciliabili esponenti della produzione cinematografica, che imputano alla televisione di stato l'eccessiva invadenza, e rappresentanti della RAI, tesi a magnificare l'apporto fornito dalle tre reti ad una produzione altrimenti avviata ad una rapida morte per asfissia.

Parlamento proibito — Mai come in occasione delle elezioni generali del 3 giugno le liste di quasi tutti i partiti sono state fitte di candidati appartenenti al mondo dello spettacolo, e del cinema in particolare. Una esemplificazione, peraltro non completa, registra i nomi di Carla Gravina nella lista milanese del P.C.I., di Pino Caruso ed Ottavia Piccolo in quelle del P.S.I. (rispettivamente a Roma ed a Milano), di Renato Pozzetto (Milano) e Paola Borboni (Roma) nelle liste del P.R.I., di Giorgio Albertazzi (Modena e Palermo, Senato e Camera), Tinto Brass (Bari) e Salvatore Samperi (Bari) nelle liste del P.R., di Antonella Steni (Roma) in quelle del P.S.D.I. Nessuno è stato eletto. Ma Carla Gravina, brillante "seconda dei non eletti" a Milano, può ancora sperare nel gioco delle opzioni e delle rinunce.

Cracovia sedicesima edizione — Al festival del cortometraggio di Cracovia, che nel corso degli anni si è affermato come una delle piú importanti rassegne del settore in campo internazionale, e che si è svolto dal 29 maggio al 4 giugno, il "Dragone d'oro" è stato

diviso tra il polacco Jerzy Ziarnik, autore di *Guardo la tua fotografia* (t.l.) ed il sovietico Arkadi Sirenko, autore di *Ex combattenti* (t.l.). Quattro i "Dragoni d'argento", distribuiti tra il francese Pierre David (*Le chemin des femmes*), il canadese Donald Winkler (*Le film du voyage*), il venezuelano Joaquin Cortes (*Domatore*) e lo jugoslavo Darko Markovic (*Il circo*). Dragoni di bronco, diplomi d'onore e menzioni speciali sono andati un po' un po' a tutti gli altri cortometraggi in concorso.

Annecy animazione — *Pascal* di Alison Devere (G.B.) e *Après la vie* di Jshu Patel (Canada) si sono divisi il Gran premio alle XII Journées internationales du cinéma d'animation, svoltesi dal 12 al 19 giugno ad Annecy, capitale dell'Alta Savoia. A *Barbebleu* di Olivier Gillon (Francia) è andato il premio per l'opera prima, ed alla Francia nel suo complesso il riconoscimento per la miglior selezione nazionale. Miglior film per la gioventú è stato giudicato *Step by Step* della veterana Faith Hubley (U.S.A.).
La giuria ha anche inteso segnalare, con premi speciali, la buona qualità di *Riflessi* di Jerzy Kucia (Polonia), *A Message from Your Museum* di Lynn Smith (Canada) e *The Age of the Chase* di Jean Thomas (Canada).

Hollywood a Pesaro — Tutta dedicata al cinema nord-americano la XV edizione della Mostra del nuovo cinema, tenutasi a Pesaro dal 14 al 22 giugno. Piú di 80 i film presentati, con una distribuzione in tre sezioni: film inediti, (recenti o "retrospettivi", mai venuti, per una ragione o per l'altra, in Italia o addirittura in Europa); film già distribuiti, riproposti a fini di documentazione e di studio; film — editi o inediti — presentati in "videocassette" a esemplificazione di un modo nuovo, ma già abbastanza diffuso e destinato a ulteriore proliferazione, di fruizione anche privata del prodotto cinematografico. Tra i film della prima sezione erano presenti opere di autori anche molto noti — da Brooks a Kazan, da Schatzberg a Peerce, da Ritt a Mulligan, da Perry a Pakula a Cassavetes — accanto a quelle di autori meno popolari o addirittura esordienti — Benton, Kagan, Arthur, Bridges, Mutrux, Schultz, ecc. —. Tra le riproposte e i film in videatape molte opere di varia natura e di vario livello, la cui giustapposizione può essere apparsa talvolta alquanto casuale, ma che tutte insieme han costituito un corpus estremamente sostanzioso, utile supporto esemplificativo a quello che è stato — com'è tradizione di Pesaro — l'evento culturalmente piú importante e produttivo: il seminario degli anni '70". Ad esso hanno partecipato numerosi critici e studiosi particolarmente impegnati nell'approfondimento delle tematiche, dei generi, dei modelli produttivi e degli esiti culturali del cinema americano. E se Lino Micciché, presidente del Comitato organizzatore, nell'aprire i lavori del convegno si è fondato sulla constatazione che il cinema americano è oggi « la realtà piú appariscente » nel mondo della celluloide, e che esso si batte vantaggiosamente con concorrenti « rugosi e sfiatati », puntando spregiudicatamente su una nozione di "indipendenza" che in realtà è controllata e gestita con minuziosa lucidità progettuale, non sono mancate voci, come quella di Guido Oldrini, che hanno lamentato la nuova sudditanza della cultura, anche di sinistra, nei confronti di un cinema che a suo avviso denuncia un palese scadimento di livello.
Ma al convegno gli apporti sono stati molteplici e hanno analizzato il "fenomeno americano" dai piú svariati punti vista. Roberto Escobar e Vittorio Giacci (il crollo del « sogno americano" e il regresso verso il mito dell'ordine). Alberto Martinelli (la società USA nel cinema), Tom Luddy (il circuito alternativo), Giovanna Grassi (i nuovi autori), Gianalberto Bendazzi (i nuovi comici), Enrico Magrelli (le trasformazioni della fiction), Steve Ricci (il cinema catastrofico), Giuliana Muscio (le scuole di cinema in USA), Aldo Rosselli (il panorama culturale americano), Edoardo Bruno, Giuseppe Cereda,

Gianni Toti e molti altri hanno trattato argomenti generali o temi specifici, contribuendo a tracciare un panorama assai vasto, se non esauriente, del fenomeno cinematografico americano.

Due ampi e documentatissimi volumi — e anche questa è una tradizione della Mostra di Pesaro — editi da Marsilio hanno tempestivamente offerto materiali d'informazione e di riferimento ai partecipanti alla rassegna.

L'odissea dell'Ente Gestione — Continua l'odissea dell'Ente autonomo di gestione cinema, che inquadra le tre aziende pubbliche — Cinecittà, Istituto Luce, Italnoleggio — attraverso cui si esplica l'attività dello stato nel settore cinematografico. Se ne era decisa la soppressione nel novembre 1977, con trasferimento all'IRI delle tre aziende nel contesto di un piano generale di risanamento. La sopravvenuta fine della legislatura ha fermato l'iter parlamentare del disegno di legge e reso necessario un provvedimento urgente per arginare una drammatica situazione contabile. Il 25 giugno il Consiglio dei ministri ha approvato un decreto legge per lo stanziamento di 4 miliardi di lire, inteso, se non a sanare, a ridurre il passivo delle tre società, in particolar modo quello di Cinecittà.

Ancora un provvedimento tampone, dunque, in attesa di un piú organico intervento pubblico, rinviato a fine anno. Un provvedimento che non risolve nulla se non per l'immediato, e che non ha soddisfatto i rappresentanti dei lavoratori del settore. Questi avevano già simbolicamente occupato la sede dell'Ente gestione, invocando la definizione di un programma organico di attività che desse respiro per l'avvenire al gruppo pubblico ed il raggiungimento di un accordo vincolante con la RAI per l'utilizzazione del grande complesso tecnologico di Cinecittà. Dopo l'annuncio del decreto legge, i rappresentanti sindacali hanno annunciato nuove iniziative di lotta per ottenere la fine dello stato di estrema precarietà in cui versa il settore.

La città del cinema — 36 sale, ambienti ricostruiti dal vero (dal falso) dei "set" cinematografici, saloni e "saloon", templi mitologici e terme romane, salotti ottocento e "boudoir" settecento; e poi costumi, bozzetti, figurini, piante, sezioni e alzate, "maquette" e manifesti, foto di scena e foto di lavorazione, gigantografie, accessori, gru e carrelli, dolly e piattine, treppiedi, "bruti", bandiere e padelle, cavi, ciack, cineprese, moviole, schermi piccoli, medi e giganti, cassette, pizze, incollatrici, visori, passafilm: questo e molto altro ancora — compresi, in carne ed ossa, artisti e artigiani e comunque artefici del film, dal regista al truccatore, dal ciacchista allo stuntman, dal montatore al rumorista all'attore al tecnico di laboratorio, pronti a parlare a rispondere a spiegare, a rifar se stessi e il proprio lavoro, a improvvisare uno "shot" e a trasformare un visitatore in un peloso Mister Hyde — è stato offerto al popolo tra il 16 maggio ed il 30 giugno dall'assessorato alla cultura del comune di Roma nel Palazzo delle esposizioni, con la collaborazione di alcuni cineclub romani. Cinecittà è lontana, periferica, cintata è inaccessibile? Venga in centro, si apra alla curiosità e alla conoscenza dei cittadini, che ancora ignorano molto di ciò che concerne la piú importante tra le industrie della capitale. Per un mese e mezzo dunque i romani han potuto aggirarsi in un fastoso e festoso simulacro di quello che è il complesso mondo organizzativo, tecnologico, realizzativo del cinema: ammannito in una sorta di organizzata confusione, con palese indulgenza a un mitico e a un favoloso che oggi incantano pochi, ma senza che venissero trascurati intenti pianamente e piacevolmente divulgativi. Incanalati attraverso il passaggio obbligato di un ingigantito soffietto paraluce di una cinepresa, i visitatori han potuto compiere un autentico trip nel regno della "stupende frodi" di dannunziano ricordo. Proiezioni dimostrative, antologie di "generi" e filoni canonici, un tuffo nel passato (opulento) e un sogguardo al magro

presente; e poi "performance" varie, dimostrazioni pratiche di ripresa, di effetti speciali, di tecniche dello sviluppo e stampa, di spettacolari duelli e rovinose cadute. Tutto in un clima di euforica piacevolezza, di ammiccante complicità, di esplicito invito a sostenere una forma d'intrattenimento popolare migliore di tanti altri e che non vuol rassegnarsi a considerare pressoché conclusa la propria parabola. Iniziativa apprezzabile e generosa, ancorché alcuni suoi aspetti possano prestarsi allo discussione. Ci si augura che porti qualche frutto, e che il visitatore, al termine dell'istruttivo e frastornante itinerario, non sia corso a casa, stanco ma felice, per crollare sulla poltrona preferita, un "drink" nella mano sinistra ed il telecomando nella destra.

Quasi un inedito — E' *Darò un milione*, film diretto da Mario Camerini nel 1935, e introvabile da oltre quarant'anni. Questa opera mitica, presentata con successo alla terza Mostra di Venezia, nel '35 appunto, e poi scomparsa, dopo una non esaltante carriera commerciale, è stata ritrovata recentemente. Il Museum of Modern Art di New York ne ha inviata una copia alla Cineteca Nazionale nel quadro della collaborazione e degli scambi tra archivi cinematografici aderenti alla F.I.A.F. Il MOMA ha fornito alla C.N. anche un controtipo negativo, in modo da consentire la diffusione del film senza rischio di deperimento della copia e di una sua nuova sparizione. Opera importante nella filmografia cameriniana, nella quale si colloca al livello di *Gli uomoni, che mascalzoni!* e di *Il signor Max*, *Darò un milione* va ricordato, oltre che per l'interpretazione smagliante di Vittorio De Sica e di Assia Noris, anche perché segna l'esordio cinematografico di Cesare Zavattini, che firmò la sceneggiatura assieme a Giaci Mondaini. Appunto in onore di Zavattini il film è stato ripresentato al pubblico il 3 luglio a Pescara, in occasione della consegna allo scrittore-cineasta del premio Flaiano, istituito nel capoluogo abruzzese e giunto alla sesta edizione. Di Zavattini è stata anche allestita una mostra antologica di mini-pittura ed una esposizione di libri, tra cui alcune edizioni di anteguerra oggi assai rare.

Olmi maglia rosa — Il tradizionale referendum annuale indetto dal Centro culturale San Fedele di Milano tra i frequentatori delle proiezioni appositamente organizzate nel corso dell'anno dà luogo a una vera e propria classifica, con tanto di punteggio. Quest'anno al traguardo è risultato primo, con punti 86,36, Ermanno Olmi con *L'albero degli zoccoli*; una vittoria conquistata, può dirsi, dopo una fuga solitaria, se è vero che il secondo arrivato, il *Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi (con punti 61,94) appare distanziato di varie lunghezze. Terzo, con 56,21, Federico Fellini per *Prova d'orchestra*. Segue un gruppetto compatto: Andrzej Wajda per *L'uomo di marmo* (49,62), Ingmar Bergman per *Sinfonia d'autunno* (46,97), Emil Lotianu per *Anche gli zingari vanno in cielo* (42,71). Piú distanziati trovi dei concorrenti illustri (Allen, Bresson, Cassavetes, Comencini, Wilder, Altman) mescolati a outsider come Paolo Cavara, John Milius, Claudia Weill, Peter Hyans. Il Malabrocca della situazione è Jack Rouffio, che chiude la classifica dei 25 concorrenti con un malinconico 0,42.

David — La serie dei premi di fine stagione continua, implacabile. Non conoscono crisi. Ma poiché, a quanto si dice, in crisi è il cinema, ne consegue che, sia per la scarsità di opere di autentico rilievo sia per la poca fantasia delle giurie — composte, peraltro, quasi sempre delle stesse persone — ad essere premiati sono piú o meno sempre gli stessi titoli.

E' il caso dei David di Donatello, che pure è uno dei premi piú prestigiosi e di maggior risonanza internazionale. Il 9 luglio è stata resa nota la "rosa" dei premiati: che sono, manco a dirlo, *L'albero degli zoccoli* di Olmi per l'Italia e *L'albero dei desideri* di Abuladze per la produzione straniera. Migliori registi? Due per

l'Italia: salomonicamente, Rosi e Brusati; e Milos Forman tra gli stranieri. Vittorio Gassman (*Caro papà*) e Monica Vitti (*Amori miei*) sono i migliori attori italiani; quelli stranieri sono quattro: Michel Serrault (*Il vizietto*) e Richard Gere (*I giorni del cielo*) tra gli uomini, Ingrid Bergman e Liv Ullmann (entrambe per *Sinfonia d'autunno*) tra le donne. Ma c'è una lunga serie di altri premi; che si omettono: per brevità ed anche perché si ritiene che non interesserebbero la maggior parte dei lettori.

Dopofranco a Verona — Le Settimane cinematografiche internazionali di Verono, dedicate di anno in anno a una determinata cinematografia, hanno riservato la loro undicesima edizione al cinema spagnolo del dopo Franco. Dal 28 giugno al 4 luglio sono passati sullo schermo del Filarmonico 13 film di recente produzione, tutti piú o meno direttamente coinvolti nella trattazione di temi politici o comunque legati alla realtà in evoluzione della società spagnola ed ai suoi rapporti con il passato franchista, con la guerra civile, con la frattura operatasi nel paese e durata circa quarant'anni. Registi anziani (Berlanga con *La escopeta nacional*, Bardem con *Siete dias de enero*), esponenti della generazione di mezzo (Jaime Camino con *La vieja memoria*) e giovani affacciatisi alla ribalta negli ultimi tempi (Fernando Colombo con *Tigres de papel*, Emilio Martín-Lazaro con *Las palabras de Max*, Ricardo Franco con *Pascual Duarte*, Manuel Gutierrez Aragon con *El corazon del bosque*, José Luis Garcia Sanchez con *Las truchas*, Jaime Chavarri con *A un dios desconocido* e con *El desencanto*, Gonzalo Herralde con *El asesino de Pedralbas*, Inaki Nunez con *Estado de excepcion* e con *Toque de queda*) hanno offerto un panorama variato e sostanzialmente rappresentativo delle tendenze attuali della produzione iberica.

Il quadro è stato completato dalla rassegna monografica dedicata a Carlos Saura, l'autore piú emblematico e sostanzioso del cinema spagnolo degli ultimi venti anni (del quale è stato tra l'altro presentato il film piú recente, *Los ojos vendados*: ma già il prolifico regista ha pressoché ultimato un altro film, *Mamà cumple cien años*) e da una tavola rotonda sul tema « Storia, vita quotidiana e giovane cinema spagnolo », cui hanno partecipato lo stesso Saura, Pedro Portabella, Angel S. Harguindey, Lino Micciché, Eduardo Bruno, Italo Moscati e Maria Grazia Profeti.

Grolle d'oro 79 — Assegnati il 7 luglio i "premi Saint Vincent per il cinema", giunti alla ventisettesima edizione e meglio noti col nome di "Grolle d'oro" Le tradizionali coppa valdostante sono andate quest'anno a Ermanno Olmi per — manco a dirlo — *L'albero degli zoccoli*, a Ornella Muti per *Primo amore* di D. Risi e a Giuliano Gemma per *Corleone* di P. Squitieri e per *Un uomo in ginocchio* di D. Damiani.

Divertenti le motivazioni, che riconoscono al film di Olmi un « altissimo splendore », a Gemma una « costante maturazione » e alla Muti un « gradevole rilievo ».

Una cosí leziosa giuria non si è dimenticata degli esordienti (o giú di lí): ed ha assegnato targhe a Vittorio Sindoni, regista di *Il concorrente*, a Ida Di Benedetto, interprete di *Il regno di Napoli* di Werner Schroeder, e a Vittorio Mezzogiorno, interprete di *Il giocattolo* di G. Montaldo.

Francobolli polizieschi — Trascurato dalla filatelia italiana, il cinema continua ad interessare quella straniera. Stavolta è la Repubblica di San Marino — che è pur sempre "estero" — che dedica cinque serie di francobolli ad altrettanti eroi della letteratura e del cinema polizieschi. Messi in circolazione il 12 luglio, i cinque francobolli (ciascuno in 5 valori) mostrano rispettivamente l'effige di Sherlock Holmes (con il volto di Basil Rathbone) di Nero Wolfe (con il volto di Tino Buazzelli), del commissario Maigret (Gino Cervi, naturalmente), di Ellery Queen (modellato sul volto di Jim Hutton, protagonista di un noto

"serial" televisivo) e di Perry Mason (superfluo dire il nome dell'effigiato). L'autore della serie è l'incisore Giorgio Toffoletti, che ha voluto mostrare il volto dei cinque personaggi come visti attraverso una lente d'ingrandimento, canonico strumento di lavoro di molti eroi del genere.

Cinema dei mullah — Tra giugno e luglio, giungono dall'Iran alcune notizie riguardanti il cinema. Sono notizie, neanche a dirlo, d'interventi censori, in linea con l'onda di repressione moralistica imperversante in quel paese, che sembra caduto dalla padella della tirannide imperiale nella brace del terrorismo rivoluzionario. Dunque, le autorità di Teheran, dopo aver consentito la riapertura di una piccola parte delle sale cinematografiche della capitale, hanno vietato la proiezione di film sulle arti marziali con uso di karate e di kung fu. Incitano i giovani alla violenza, sembra che abbiano sentenziato; è dunque da prevedere che presto spariranno nel paese i fenomeni uguali ed opposti del terrorismo governativo e del controterrorismo dei dissenzienti.

Poi è stata la volta dei film erotici, molto vastamente intesi (un bacio tra i protagonisti è sufficiente per bollare un film come erotico e porlo al bando). Successivamente è stato introdotto un nuovo sistema di censura, morale, politica e ideologica, affidato ai "mullah" (titolo corrispondente piú o meno a quello di parroco), ciascuno dei quali ha la potestà di far interrompere qualsiasi proiezione e di sequestrare qualsiasi pellicola, su semplice segnalazione di zeloti.

Infine, già che c'era, il governo centrale ha assunto l'unico provvedimento logico e conseguente: ha vietato, a partire dall'11 luglio, l'importazione e la proiezione dei film stranieri di qualsiasi provenienza. Questa misura è stata adottata, si afferma, allo scopo « di proteggere l'industria iraniana e di far sí che la settima arte sia conforme agli scopi della rivoluzione islamica ». Ma dal momento che i cineasti iraniani sono tutti, o quasi, in galera o in esilio, ci si chiede chi potrà mai dedicarsi al perseguimento di cosí alte finalità.

Hanno forse ragione, quindi, quei fanatici che quotidianamente vanno distruggendo le sale cinematografiche per colpire nello spettacolo filmico un veicolo dell'occidentalismo e una espressione peccaminosa. Finora ne hanno distrutto il cinquanta per cento; quando avranno spiantato il rimanente cinquanta per cento, anche il problema potrà esser considerato definitivamente chiuso.

Taormina ridimensionata — Difficoltà finanziarie, riluttanza e ritardi dell'Ente del turismo di Messina, rinascita di Venezia, "reculement" della FIAPF sono gli elementi determinanti del drastico ridimensionamento della Rassegna di Taormina, che, tradizionalmente suddivisa in "Festival delle nazioni" e "Settimana del film nuovo", si è ridotta quest'anno ad una breve esposizione di film inediti, senza concorso e conseguente attribuzione di premi, e in un riepilogo, peraltro incompleto, delle opere vincitrici nelle passate edizioni.

Dal 22 al 28 luglio sono dunque passati sullo schermo gigante del Teatro greco 8 film della recente produzione internazionale: *La giacca verde* di Franco Giraldi, *Retour à la bien aimée* del francese Jean-François Adam, *Der Landvogt von Greifensee* (t.l.: Il balí di Greifensee) dello svizzero Wilfried Bolliger, *Zenu smerti sprosi u miortvykh* (t.l.: Il prezzo della morte chiedilo ai morti) dell'estone Kaljo Kiist, *The Brink's Job* dello statunitense William Friedkin, *Ein komischer Heiliger* (t.l.: Un curioso santo) del tedesco occidentale Klaus Lemke, *Eagle's Wing* dell'inglese Anthony Harvey, *Quadrophenia* dell'inglese Franc Roddam.

Malgrado il ridimensionamento, la Rassegna — che celebrava peraltro il proprio venticinquennale — non è stata priva di successo, sia per l'accogliente sede in cui si svolge sia per la buona qualità media delle opere presentate. Alle quali, in mancanza del "concorso ufficiale", non sono tuttavia

mancati riconoscimenti e premi ufficiosi, tributati dai giornalisti presenti (quasi tutti siciliani, causta le restrizioni finanziarie), i quali hanno stilato un documento invocante una "ripresa" della manifestazione su rinnovate strutture organizzative in cui siano maggiormente coinvolti gli esponenti della cultura cinematografica siciliana.

Nuova e già scricchiolante — E' l'impalcatura della Biennale di Venezia, che ha visto tra la fine della primavera e l'inizio dell'estate un gran ribollire di polemiche, di dichiarazioni, di "sganciamenti", di dimissioni, di accuse e difese, di manovre politiche o personalistiche di alto mare e di piccolo cabotaggio. Il biglietto da visita della rinnovata Biennale, che si accinge ad esordire in campo internazionale con la Mostra del cinema di fine estate, si presenta dunque, per ora, abbastanza illeggibile.

Da un lato vi sono i direttori di sezione che vanno allestendo i loro programmi; e fra essi il piú attivo, Carlo Lizzani, che corre per il mondo alla ricerca di film interessanti e rilascia dichiarazioni ottimistiche. Ha i suoi problemi, data la ristrettezza del tempo a disposizione, le difficoltà organizzative, la precarietà del bilancio. Anche le date cospirano contro la mostra del cinema: slittata — su pressioni, pare, degli albergatori — dalla prima decade di agosto al periodo 25 agosto - 4 settembre (che poi è quello tradizionale), suscita malumori a Mosca e a Montreal, i cui festival si svolgono piú o meno negli stessi giorni. Per di piú la commissione di "esperti" posta a fianco di Lizzani viene da taluni — anche in seno al consiglio di amministrazione — bollata come frutto di una lottizzazione politica.

Dall'altro lato vi è appunto il mastodontico consiglio di amministrazione, dilaniato da contrasti cultural-politici che assumono talvolta il carattere di autentiche faide. Tra maggio e giugno due consiglieri, Sandro Meccoli e Thomas Maldonado, si dimettono; e il primo rilascia dichiarazioni infuocate parlando di una « situazione indegna ». Un terzo consigliere si astiene programmaticamente dal partecipare alle riunini; ed infine anche il fronte dei direttori di sezione s'incrina a seguito delle dimissioni (che qualcuno ritiene imposte) di Giovanni Carandente, direttore delle "arti visive". Viene sostituito con Luigi Carluccio, ma non per questo l'atmosfera si rasserena. In una situazione obiettivamente difficile, e resa piú scottante dal succedersi di episodi come quelli citati, intervengono anche elementi al limite del grottesco, come la richiesta di un gruppo di artisti — tra cui alcuni nomi illustri — di sciogliere gli organi direttivi dell'ente e di nominare un commissario governativo con il compito di... formulare un nuovo statuto: quello attuale — dicono; ma è stato riformato appena ieri! — è inagibile a causa dell'uso « lottizzato e lottizzante » che se ne fa.

A Cesare... — Nel fascicolo 4 di « Bianco e Nero », dando in questa rubrica notizia della Rassegna-Seminario di Rapallo, abbiamo indicato Vittorio Martinelli come unico autore del quaderno « Cinema italiano degli anni Venti ». In realtà gli autori sono due: oltre Martinelli, anche Aldo Bernardini, nostro collaboratore ed attento studioso del cinema muto, cui sta dedicando una ricerca che sfocerà nella pubblicazione di una serie di volumi che si annunciano di grande interesse. Ripariamo all'involontaria omissione.

SHIRLEY O'HARA

Morta a New York il 5 maggio, sessantanovenne. Fu un satellite minore nel firmamento hollywoodiano nell'epoca del trapasso dal muto al sonoro. Un paio di film in parti non di protagonista (*A Gentleman of Paris*, 1927, di H. Abbadie d'Harrast, *The Wild Party*, 1929, di D. Arzner), poi tornò ai palcoscenici di Broadway, dove aveva esordito giovanissima, ma presto si ritirò a vita privata. Tornò sulle scele e, piú sporadicamente, sugli schermi, nel dopoguerra: la sua ultima apparizione fu in *Rocky* (1977) di J. G. Avildsen. Frequenti le sue interpretazioni televisive.

GEORGES LAMPIN

Morto a Parigi il 6 maggio all'età di 78 anni. Moscovita di nascita, si era installato in Francia nel 1924 e lí aveva iniziato una carriera cinematografica che lo vide aiuto regista (e, occasionalmente, attore) con M. L'Herbier, J. Feyder, R. Clair, A. Gance. Negli anni trenta fu un apprezzato direttore di produzione. Nel 1945, forse in omaggio alle sue origini russe, gli venne affidata la regia di *L'idiot*, da Dostoev'skij, prima memorabile interpretazione di Gérard Philippe. Sull'onda di questo successo L. iniziò una tardiva ma intensa carriera di regista, durata una ventina di anni; ma andò subito incanalandosi sui binari di un professionismo corretto e privo di voli, svariante dall'uno all'altro dei generi canonici del cinema francese: dal poliziesco (*Eternel conflit*, 1947; *Suivez cet homme*, 1952, un'ennesima variante di *Crime et châtiment*, 1956, in chiave, appunto, null'altro che poliziesca) al melodrammatico (*Passion*, 1950), dall'avventuroso (*Le paradis des pilotes perdus*, 1948) al « cappa e spada » (*La Tour, prends garde*, 1957) e cosí via. Film non spregevoli, talvolta, ma privi di autentico sapore: visti, e presto dimenticati.

VICTOR SAVILLE

Morto a Londra l'8 maggio, ottantaduenne. Uno dei patriarchi del cinema britannico, nel quale dominò per quasi mezzo secolo come regista e come produttore. In questa seconda veste "lanciò" all'inizio degli anni Venti, Alfred Hitchcock, e in seguito legò il proprio nome a successi internazionali come *The Citadel* (1938) di King Vidor, *Goodbye, Mr. Chips* (1939) di Sam Wood e, negli Stati Uniti, *A Woman's Face* (1941) di George Cukor e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) di Victor Fleming nonché, assai piú tardi, ad opere di rottura come *Kiss Me Deadly* (1955) di Robert Aldrich. In veste di regista si affermò nell'anteguerra con una serie di film di solida, efficiente ed alquanto anonima professionalità (ricordiamo *I Was a Spy*, 1933, *Loves of a Dictator*, 1934, *The Iron Duke*, 1935, *Dark Journey*, 1936, *South Riding*, 1938), cui seguirono, nel dopoguerra, altri successi quali *The Green Years* (1946), *Green Dolphin Street* (1947), *If Winter Comes* (1948), tutti girati a Hollywood e, una volta tornato in patria, *Kim* (1952), *The Long Wait* (1954), *The Silver Chalice* (1955). Una carriera lunghissima, intensa, all'insegna di un professionismo assoluto, capace in qualche occasione di esaltarsi ai limiti della coscienza artistica.

ITA RINA

Morta l'11 maggio, all'età di 72 anni. Il suo nome vero era Italina Tamara Kravanja: era nata a Trieste da famiglia slovena, la sua carriera si svolse in Germania, negli ultimi anni del muto, e in Cecoslovacchia, con qualche intermezzo francese. Ma alla vigilia della guerra abbandonò l'attività cinematografica. Attrice bellissima ma priva di particolare spicco, ebbe un momento di notorietà quando, nel 1929, svelò quasi integralmente la sua avvenenza in *Erotikon* di Gustav Machaty. Gli altri suoi film — per lo piú commedie musicali o intrighi passionali — meritano l'oblio.

ROBERT FLOREY

Morto il 16 maggio a Santa Monica (California) all'età di 79 anni, dopo una degenza in ospedale. Francese ad Hollywood e hollywoodiano in Francia, questo raro esemplare di cineasta letterato coltivò con uguale intensità due amori paralleli: il cinema come fatto realizzativo e la letteratura sul cinema. Al primo si dedicò dalla fine degli anni venti, quando, dopo essere stato "press agent" o segretario di D. Fairbanks, M. Pickford e R. Valentino, realizzò a Hollywood qualche cortometraggio tardivamente modellato sull'avanguardia francese e poi passò al lungometraggio, iniziando al cinema i fratelli Marx (*Cocoanuts,* 1929) e dirigendo vari altri film tra Francia ed America (tra gli altri, *Le blanc et le noir,* 1930, primo Raimu sonoro, *Mürder in the Rue Morgue,* 1931, *The House on 56th Street,* 1932, *Hôtel Imperial,* 1939, *The Best with Five Fingers,* 1948, *The Chase,* 1948) nonché legando il suo nome, come assistente alla regia, al *Monsieur Verdoux* chapliniano.

Sul secondo versante F. praticò un'assidua quanto preziosa frequentazione dell'annalistica cinematografica, distillando in una gran quantità di articoli, saggi e corrispondenze e in alcuni volumi il succo delle sue esperienze nel cinema americano e della sua profonda conoscenza di uomini, fatti e cose. Seppe trasferire con arte l'aneddotica al livello della cronaca e da questa sconfinare sovente nella storia; tal che volumi come « Hollywood d'hier et d'aujourd'hui » (1948) restano, oltre che dei testi affascinanti, dei preziosi punti di riferimento. A Fairbanks, a Chaplin, a Valentino F. dedicò ugualmente dei ritratti penetranti ed insoliti. Con la sua morte scompare uno degli ultimi esponenti di quella cultura cinematografica francese degli anni venti che ebbe in Louis Delluc il suo padre spirituale; e, al tempo stesso, uno dei piú vividi divulgatori della storia, anche segreta, della cinematografia nordamericana.

ANDRE' LUGUET

Morto a Cannes il 25 maggio, all'età di 87 anni, a seguito di un'epatite virale. Era il decano degli attori francesi, e solo da pochi anni si era messo a riposo. Di formazione accademica (studi al Conservatoire, quattro anni di Comédie Française), aveva dominato per decenni i teatri dei "boulevard" in un repertorio per lo piú brillante. Anche sullo schermo, nel corso di una carriera iniziata subito dopo la prima guerra mondiale, si era distinto come compassato esponente della "comédie mondaine" (*Les amants terribles,* 1936, di M. Allegret, *A nous deux, Madame la vie,* 1936, di Y. Mirande e R. Guissart) con qualche scivolata verso il mélo (*Samson,* 1936, di M. Tourneur, *Tempête sur Paris,* 1939, di B. Deschamps, *L'aventure commence demain,* 1948, di R. Pottier). Negli anni cinquanta fu posto un paio di volte accanto a Brigitte Bardot, ormai in ruoli di padre nobile pur sempre fascinoso. Fu attore stilizzato ed elegante, proclive all'"understatement" e fornito di una faccia da schiaffi che legittimava qualche sortita in ruoli di "vilain".

GEORGE BRENT

Morto il 26 maggio a San Diego (California) a 75 anni di età (ma secondo alcune fonti aveva ottant'anni). Fu il "partner" per eccellenza: cioè il compagno — sobrio, non invadente, di resa sicura, forse un po' grigio ma ricco di stile — di protagoniste dal temperamento eccezionale. 10 volte a fianco di Bette Davis: un record quasi eroico, chi conosca il caratterino di lei. Di questo duraturo sodalizio meritano ricordo *Special Agent* (1935) di William Keighley, *Jezebel* (1938) di William Wyler, *Dark Victory* (1939) di Edmund Goulding, *In This Our Life* (1942) di John Huston. E poi, Greta Garbo (*The Painted Veil,* 1934, di Richard Boleslawski), Myrna Loy, Olivia de Havilland, Joan Fontaine, Ginger Rogers, Claudette Colbert, Isa Miranda (*Adventure in Diamonds,* 1939, di George Fitzmaurice), Merle Oberon, Barbara Stanwyck, Joan Bennett: il Gotha del divismo femmi-

nile anni trenta e quaranta. Fisico atticciato e non particolarmente fascinoso, malgrado i baffetti da "irish lover" », B. — che pure aveva un giovanile passato di combattente per l'indipendenza della sua patria (era nato a Dublino) — amministrò con saggezza, per oltre venti anni, il suo quieto talento, accendendolo in qualche occasione (*The Spiral Staircase*, 1945, di Robert Siodmak) dei lampeggiamenti ambigui di una sottile malvagità.

MARY PICKFORD

Morta il 29 maggio a Santa Monica (California) a 86 anni, per una congestione cerebrale. Fu la prima "star" del cinema americano, il primo esempio di un divismo deliberatamente costruito su di un'immagine standardizzata da imporre come mito. Alla costruzione di questo mito concorsero in egual misura il fiuto affaristico di produttori geniali (particolarmente Adolph Zukor, che l'ebbe in cura a partire dal 1913, dopo ondivaghe esperienze da lei fatte nei quattro anni precedenti alla Biograph, dove D. W. Griffith la tenne a battesimo con *The Violin Maker of Cremona* del 1909, alla I.M.P. di Th. Ince, alla Majestic e poi ancora alla Biograph di Griffith) e la sua stessa tenace volontà di affermazione. Non che non avesse talento: calcava le tavole dei palcoscenici di Toronto, sua città natale (il suo vero nome era Gladys Smith) fin dall'età di cinque anni, e ad undici era scritturata a New York da David Belasco, che le impose lo pseudonimo ed al quale ritornò sporadicamente fino al 1913: ma era certamente un talento limitato, stretto nel cliché della fanciulla illibata e soggetta ad ogni genere di lacrimose traversie (purché a lieto fine). In questo cliché, esasperato fino all' inverosimile — talché a trent'anni, dopo due matrimoni e un divorzio, aiutata dalla statura minuta, ancora incarnava tenere adolescenti liliali e illibate — costruí la sua fortuna.

Fu "our Mary", "Riccioli d'oro", "la fidanzata d'America" e, in Europa, "la fidanzata di tutti". Dolce, eterea e derelitta sullo schermo, fu volitiva, ambiziosa e avida nella vita reale, pur se impegni contrattuali ed intuito affaristico le imposero di far coincidere, agli occhi del mondo, la sua immagine reale con quella fittizia. Film ne interpertò centinaia, dagli "one real" della Biograph ai lungometraggi degli anni venti: nessuno s'iscrive nella storia del cinema se non per ragioni storiche o per lo straordinario successo, un "divo" in ascesa guito. Dopo un prematuro e sfortunato matrimonio con Owen Moore, suo primo partner, sposò nel 1920, all'apogeo del successo, un "divo" in ascesa come Douglas Fairbanks, assieme al quale — e a Griffith e a Chaplin — aveva l'anno prima creato la United Artists. Fu una unione sensazionale, duratura e per alcuni anni realmente felice. I viaggi della coppia in Europa fecero epoca: agli occhi di milioni di spettatori i due incarnavano perfettamente il mito di una Hollywood felice, spensierata, dispensatrice di favole consolatorie.

L'avvento del sonoro creò alla P. alcune difficoltà: e se conseguí un Oscar per *Coquette* (1929), sporadico tentativo di evadere dal cristallizzato cliché di ingenua, i tre film successivi furono degl'insuccessi. Nel 1933 la P. pose saggiamente termine alla sua carriera di attrice, restando sulla breccia come produttrice e amministratrice della sua immensa fortuna. Allo stesso tempo si andava logorando il rapporto con Fairbanks, sciolto il quale, nel 1937, la quarantenne P. convolò a terze nozze con un attore piú giovane di lei, Charles Buddy Rogers, che le è stato compagno fino alla fine.

Della sua esperienza di vita e di lavoro la P. ha fatto gustosi e sostanzialmente attendibili (pur se un po' romanzati) resoconti in articoli, interviste e volumi, tra i quali il piú importante è « Sunshine and Sdadows », una autobiografia pubblicata nel 1955 con prefazione di Cecil B. De Mille, che l'aveva diretta nel 1917 in *A Romance of Redwoods.*

JOHN BARRY

Morto il 31 maggio all' età di 43 anni. Era il piú

noto tra gli scenografi britannici della nuova generazione: dopo aver esordito come assistente in *Cleopatra* (1963) di J. L. Mankiewicz, si era affermato negli ultimi anni per le grandiose ed elaborate realizzazioni sceniche di "colossal" americani o inglesi come *A Clockwork Orange* (1971) di S. Kubrick, *Superman* (1978) di R. Donner e *Star Wars* (1977) di G. Lucas (che gli aveva fruttato un Oscar). La morte lo ha colto mentre preparava l'assetto scenografico di *The Empire Strikes Back* (1980) di I. Kershner.

CLAUDE GENIA

Morta a Parigi nel mese di maggio, all'età di 66 anni. Nata in Russia ma presto emigrata in Francia con la famiglia, studiò al Conservatoire e fu poi apprezzata attrice di teatro, in un reportorio soprattutto moderno (da Giraudoux a Ionesco). Meno brillante la sua carriera cinematografica, che la vide, tra il 1941 e il '57, interprete di una ventina di film, tra i quali si possono ricordare *L'honorable Cathérine* (1941) di M. L'Herbier (film d'esordio), *Le Père Goriot* (1945) di R. Vernay, *La vérité sur Bébé Donge* (1951) di H. Decoin.

JAN KADÁR

Morto il 1° giugno a Los Angeles, dopo breve malattia, all'età di 61 anni. Uno dei numerosi sradicati del cinema cecoslovacco, per i quali i fatti del '69, e la "normalizzazione" eseguita dai carri armati, segnò la frattura definitiva con la madre patria e l'esilio — per taluni, peraltro, dorato; ma non per lui, che mal si adattò all'inserimento nelle strutture del cinema americano — in terra straniera. Ma Kadár era, in certo senso, uno sradicato per vocazione: nato a Budapest da una famiglia slovacca di origine ungherese, si era trasferito fin da studente a Bratislava, per finire in un campo di concentramento tedesco. E dopo la liberazione, dopo essere tornato in Slovacchia ed aver qui iniziata l'attività cinematografica come documentarista, si era ben presto spostato a Praga, istituendo, a partire dal 1952, un fruttuoso e durevole sodalizio artistico con Elmar Klos e firmando con lui (in una divisione di compiti che vedeva affidata al collega soprattutto l'elaborazione delle sceneggiature, mentre a K. erano riservati il lavoro sul "set" e la cura del montaggio) una serie di film, spesso contrastati e tartassati dalla censura — *Tři přantí* (t.l.: Tre desideri, 1958) — e qualche volta adagiati nella forzata routine di un corretto mestiere, altre volte, invece, caratterizzati da un'incisiva forza evocativa e pervasi di un profondo spirito civile e libertario. *Smirt si říká Engelchen* (La battaglia di Engelchen, 1963), che attraverso la rievocazione di un episodio di repressione nazista mirava a tracciare un bilancio morale della Resistenza, *Obžalovaný* (L'accusato, 1964), vigorosamente critico verso la classe dirigente e la sclerotizzata burocrazia statale, *Obchod na Korze* (Il negozio al corso, 1965), angosciosa parabola sul tema della responsabilità e della presa di coscienza morale (premiato nel 1966 con l'Oscar per il miglior film non in lingua inglese) sono i risultati piú considerevoli di questa lunga collaborazione. La quale ebbe termine dopo la primavera praghese: K. scelse la via dell'Occidente, ma i film realizzati in U.S.A. non mostrarono alcun segno della sua vivida personalità. Al momento della scomparsa K. era praticamente, e dolorosamente, un sopravvissuto.

JACK HALEY

Morto il 6 giugno a Los Angeles all'età di 77 anni, per un attacco cardiaco. Fantasista, ballerino e cantante, si era fatta una buona reputazione sui palcoscenici di Broadway. Con l'avvento del sonoro divenne una "stella" fissa della Fox, pur figurando generalmente in parti di comprimario o di "spalla" (accanto a Sherley Temple, in un paio di occasioni). Tra le sue interpretazioni piú note — il cui ricordo lo rendeva tuttora popolare in America — quella del "crooner" timido di *Wake up and Life* (1936) di S. Lansfield e quella del "tin man" di

The Wizard of Oz (1939) di V. Fleming.

JOHN WAYNE

Morto a Los Angeles l'11 giugno, all'età di 72 anni. Per oltre un mese era stato ricoverato in una clinica universitaria per l'asportazione di un tumore all'intestino (analoghi interventi, rispettivamente a un polmone e allo stomaco, aveva subito nel 1964 e all'inizio di quest'anno). Tre volte sposato e altrettante divorziato, aveva sette figli; tutti raccolti attorno al suo capezzale durante la lunga agonia e al momento del decesso.

Con Wayne è scomparso uno degli ultimi "eroi" del cinema americano, di quelli affermatisi già prima della guerra: la sua generazione era quella dei Cooper, dei Gable, dei Bogart, dei Flynn, che lo hanno preceduto, dei Fonda e degli Stewart, che gli sono sopravvissuti. Ma piú degli altri, e comunque in modo totalmente diverso, egli era diventato — per il pubblico americano piú che per quello europeo — un simbolo, fondato piú sulla sua personalità di uomo che sull'immagine dei suoi personaggi. Il simbolo dell' "amerikano" duro, grintoso, generoso, legato alla tradizione conservatrice dei pionieri e dei primi immigrati, xenofobo, puritano e un po' razzista. Una immagine probabilmente deformata o in qualche modo esagerata, ma suggerita abbastanza dai suoi comportamenti "civili" e non contraddetta, sostanzialmente, dai tratti fondamentali dei personaggi che amava interpretare.

Carriera lunghissima, quella di W.: quasi mezzo secolo di attività ininterrotta, oltre duecento film, di cui la metà circa "western". Aveva esordito nel 1929, in un ruolo minore, in un film diretto a quattro mani da David Butler e John Ford: *Salute*. Subito dopo, una buona occasione: protagonista della versione americana di *The Big Trail*, un western di qualità diretto da Raoul Walsh. Poi, otto anni di anonima "routine" come comprimario o protagonista in western di categoria "B" o in "serial": Ford Beebe, Armand L. Schaefer, Robert N. Bradbury, Harry Fraser, Joseph Kane, Carl Pierson i suoi poco ricordevoli direttori. Poi un mucchietto di film con George Sherman; e infine, nel '39, il magico "ripescaggio" da parte di John Ford: è il "western" maggiorenne, *Stagecoach*, Ringo Kid, il successo mondiale, la nascita del mito.

Da allora W. si installò stabilmente "on the top": per quarant'anni non conobbe declino, il suo nome figurò costantemente ai primi posti di tutti i tipi di "classifiche". Legato imperituramente al suo pigmalione — *The Long Voyage Home* (1940), *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *Rio Grande* (1950), *The Quiet Man* (1952), *The Searchers* (1956), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1961), per citare solo i maggiori — conobbe straordinarie occasioni anche con altri "big" della regia: da Raoul Walsh (*The Dark Command*, 1940) a Henry Hathaway (*Legend of the Lost*, 1957, *The Sons of Katie Elder*, 1965), da Cecil B. De Mille (*Reap the Wild Wind*, 1942) a Edward Dmytryk (*Back to Bataan*, 1946), da Michael Curtiz (*Trouble Along the Way*, 1953, *The Comancheros*, 1961) a Joseph von Sternberg (*Jet Pilot*, 1950) da William A. Wellman (*Island in the Sky*, 1953, *The High and the Mighty*, 1954) a John Huston (*The Barbarian and the Geisha*, 1958), e, soprattutto, a Howard Hawks (*Red River*, 1948, *Rio Bravo*, 1959, *Hatari!*, 1962), senza trascurare, nel suo onnivoro attivismo, intraprese di minor rilievo che solo dalla sua presenza traevano un certo prestigio, e persino persuadendosi, in qualche occasione, a dismettere i panni del cow-boy o la divisa militare per indossare panni borghesi che malamente gli si attagliavano.

Si cimentò anche, come molti suoi colleghi piú o meno coetanei, nella regia, con risultati professionalmente e spettacolarmente ineccepibili ma, talvolta, a dir poco contestabili sul piano dell'ideologia: come nel caso del famigerato *The Green Berets* (1968), apologetica epopea della guerra nel Vietnam.

La sua lotta tenace contro il male che per quindici anni gli ha teso agguati aveva irrobustito l'immagine di virile co-

raggio che gli era propria. Piú volte sconfitto, il male ha alla fine avuto ragione della sua tempra indomabile: una delle sue ultime, patetiche apparizioni fu in *The Shootist* (1976) di Don Siegel: un W. smagrito, incurvato e rugoso nei panni di un vecchio pistolero minato da un male incurabile, che cerca ed ottiene una morte onorifica in un ultimo combattimento; una sorta di rassegnato e crepuscolare epicedio a se stesso ed al mondo ch'era stato suo.

Fu un grande attore? No, con tutta probabilità. Fu un "carattere", un "tipo" intagliato in una rude scorsa di quercia o di uno di quegli smisurati sequoia che fan parte di un certo paesaggio americano. Fu una maschera: non troppo variata ma via via piú profondamente incisa, arricchita di segni caratterizzanti, ridotta ad un'essenzialità quasi immobile ma sempre ricca di eloquenza e di un incontestabile carisma. Fu, nel bene e nel male, l'ipostasi vivente di una certa Hollywood, il monumento ad un cinema che fu.

Il suo mito era forse in declino: troppe altre generazioni di attori si erano succedute alla sua, l'avevano affiancata e poi superata. L'ultima — quella degli Hoffman, dei Nicholson, dei Pacino, dei De Niro — si configurava in termini di antitesi insanabile. E tuttavia generazioni di spettatori subiranno ancora l'impatto con la sua immagine: quella folgorante apparizione di Ringo Kid, braccia alzate e "rifle" nella mano destra, lungo il cammino della piú celebre diligenza della storia del cinema, continuerà chissà per quanto a far scattare l'applauso di un pubblico che si vuole adulto e smaliziato: ma che continuerà a vedere in essa uno degli emblemi piú suggestivi di un cinema d'amore.

NICHOLAS RAY

Morto a New York il 17 giugno all'età di 68 anni, per un tumore al polmone. Il suo vero nome era Raymond N. Kienzle. Quello di R. è uno dei casi piú clamorosi di "revisione critica" attuata nel corso degli anni '70 ad opera della "nouvelle vague" critica, soprattutto europea, che ha fatto di lui un emblema del "vero" cinema, da affiancare o da anteporre, in una dubitevole scala di valori, ai nomi canonici consacrati dalla precedente generazione. Per molti anni R. — pervenuto al cinema nel dopoguerra, dopo essere stato per molti anni regista radiofonico, e, piú sporadicamente, teatrale — aveva goduto fama di buon professionista, dotato di personalità e di cultura ma privo di un suo riconoscibile mondo poetico. E in effetti ancora oggi buona parte delle sue opere, riviste con spirito libero da acritiche mitizzazioni, appaiono difficilmente inquadrabili in una coerente e personale visione del mondo. Dopo un ottimo esordio — *They Live by Night* (1945), apprezzabile per lo stringato piglio narrativo — R. aveva alternato prove scialbe — *A Woman's Secret* (1948), *Born to Be Bad* (1949) — ad altre di piú palese impegno — *Knoch on Any Door* (48), *In a Lonely Place* (1949) —. Nel corso degli anni '50 andò volta a volta esaltando o deludendo i suoi estimatori, costretti ad attribuire a una troppo intensa attività l'alternarsi di prove felici — tra le quali *Johnny Guitar* (1953), un "western" insolito di cattivante suggestione, va forse considerato come il suo capolavoro — ed altre di pura *routine* come *Hot Blood* (1956) o *Bigger Than Life* (1956) o *Wind across the Pacific* (1958). Sopravvalutato appare *Rebel without a Cause* (1955), che pure procurò a R. un immenso successo di pubblico e propose ad un'intera generazione di giovani la prima emblematica immagine di un James Dean subito assunto ad oggetto di culto. Ad un certo momento R. — personaggio scontroso e difficile — cominciò a porsi in urto con i produttori, cui l'alternarsi di grossi successi e di mezzi "fiaschi" subiti dall'incostante regista suggeriva prudenza: gli tolsero dei film dalle mani, lo esclusero dal montaggio, gli resero talvolta la vita difficile. Ciò malgrado R. poté ancora realizzare un solido ed asciutto film "gangster" come *Party Girl* (1958) ed un redditizio colossal come *King of*

Kings (1961), cui però seguí lo scacco commerciale del costoso *55 Days at Pekin* (1962). Soggetto a un autentico ostracismo, R. abbandonò Hollywood e iniziò una penosa odissea, durante la quale tenne per un paio d'anni tra il 1969 ed il '71, un corso di cinematografia allo Harper College di Binghamton nello Stato di New York (ove tentò di realizzare assieme agli studenti un film — *We Can't Go Home Again* — rimasto incompiuto e da lui stesso presentato a Cannes, nel 1973, in una copia di lavorazione), fece la spola tra America ed Europa soggiornando a lungo, in volontario esilio, nell'isola di Sylt nel Mar del Nord, apparve come attore in *Hair* (1979) di M. Forman e in *The American Friend* (1977) di Wim Wenders: una apparizione spettrale, una larva umana resa piú impressionante dalla benda nera che gli copriva l'occhio destro, reso cieco da una embolia. Nei mesi scorsi, già minato dal male mortale, ha tentato disperatamente di consegnare alla storia un suo ultimo film; e si è acconciato a partecipare, assieme a Wenders diventato suo grande amico e mentore, ad una sorta di "testamento filmato": un film su R. morente che cerca di fare un film. Quest'opera, tuttora inedita e nota come *Nick's Film*, viene ultimata da Wenders e si annuncia come un documento unico nella storia del cinema, tale — è da presumere — da rinvigorire ai limiti della leggenda il culto di cui già la sua figura di cineasta e di uomo è oggi circondata.

AYAN ISIK

Morto il 18 giugno ad Istanbul, all'età di 50 anni, a seguito di una emorragia cerebrale. In meno di vent'anni aveva interpretato in patria non meno di 300 film, monopolizzando praticamente quasi tutti i ruoli di protagonista. Lo chiamavano "il re" del cinema turco.

DAVID BUTLER

Morto a Los Angeles il 21 giugno, ottantacinquenne. Proveniente dal teatro, fu attore con Griffith (*The Greatest Thing in Life*, 1918, ed altri), Vidor (*The Other Half*, 1919, ed altri), Ford (*The Village Blacksmith*, 1922, ed altri), e dal 1927 passò alla regia. Quarant'anni di professione (l'ultimo suo film, *C'anon, Let's Live a Little*, è del 1967) e poco meno di cinquanta film: quel che si dice una onorevole carriera di stampo tipicamente hollywoodiano, all'insegna di un sicuro professionismo. Ambizioni, poche, accensioni di talento, nessuna: anche in tempi di rivalutazioni e "rivisitazioni" sarebbe arduo riconoscergli una personalità, il suo curriculum non sfugge alle strettoie di una "routine" storicamente consolidata. Fu certo un buon direttore di attori; e ne curò parecchi, da Janet Gaynor ad Alice Faye, da Bob Hope a Shirley Temple, da Doris Day a Dennis Morgan, per citare solo i suoi clienti piú affezionati. Titoli degni di citazione? Con molto sforzo puoi ricordare *Delicious* (1931), *Ali Baba Goes to Town* (1937, con Eddie Cantor: forse il suo film di maggior prestigio), *The Princess and the Pirate* (1944), *Tea for Two* (1950), *Calamity Jane* (1953). Con B. comunque, è un altro pezzo della vecchia Hollywood che se ne va.

DAVE FLEISCHER

Morto a Calabasas (California) il 25 giugno, all'età di 85 anni. Assieme al fratello Maggiore Max (padre, a sua volta, del regista Richard F.) ha legato il suo nome a Popeye, "braccio di ferro", uno dei piú originali e duraturi personaggi del cinema di animazione. Dai primi anni venti fino al 1942 la sua carriera progredí parallelamente a quella del fratello: questi si occupava principalmente della produzione, Dave curava la realizzazione tecnica delle centinaia di "short" di animazione sfornate dal "team". Nella prima decade del sonoro i due furono i soli, in pratica, a rivaleggiare con Disney: oltre a Popeye, la provocante Betty Boop fu una delle loro creazioni piú famose. Nel 1942, dopo un paio di poco fortunate sortite nel lungometraggio — *Gulliver's Travels*, 1939, *Mr. Bug Goes to Town* (1941) i due presero stra-

de diverse, e Dave entrò nella Columbia come direttore del settore animazione. In seguito passò alla Paramount e poi alla Universal e, in epoca piú recente, fu incaricato dal governo israeliano di promuovere una produzione di disegni animati in quel paese. Da creatore diventato "manager", F. fu risucchiato in una "routine" anonima. Ma i suoi personaggi, Popeye in testa, ormai affidati ad altri, continuarono ad andare per il mondo. E ancora corrono.

LARISA SEPIT'KO

Morta in U.R.S.S. il 1 luglio 1979 all'età di 41 anni, in un incidente automobilistico. Era stata allieva di A. Dovženko all'Istituto cinematografico di Mosca, e sotto la guida del maestro aveva esordito, nel 1963, con un film girato in Kirghisia. *Znoj* (t.l.: Canicola) da un racconto di Z. Aimatov. Ne era interprete Bolot Šamšiev, oggi uno dei piú apprezzabili registi sovietici. Negli anni successivi la S. si era affermata come uno dei piú interessanti autori della nuova generazione, attenta, com'era, alle inquietudini e ai fermenti di personaggi attuali, posti a confronto con la realtà della società sovietica post-staliniana. Di particolare rilievo un suo episodio — *Rodina električestva* (t.l.: La patria dell'elettricità), da un racconto di A. Platonov — inserito nel film collettivo *Načalo nevedomogo veka* (t.l.: L'inizio di un secolo sconosciuto, 1967). Dopo un *Ty i ja* (t.l.: Tu ed io, 1971), bilancio delle esperienze di un uomo che decide di ricominciare da capo la propria esistenza, il suo maggior successo internazionale fu *Vošozdene* (t. l.: L'ascesa, 1977) che vinse l'Orso d'oro a Berlino: un film di guerra immune da accenti retorici, sorretto da una notevole intensità lirica e girato con eccezionale maestria. L'immatura e tragica fine di questa donna altera e bellissima (che era sposata con Elem Klimov, anche lui ottimo regista) costituisce una grave perdita per il giovane cinema sovietico.

NICOLA DE PIRRO

Morto il 3 luglio a Roma, a 85 anni di età, dopo una degenza in clinica. Fu un personaggio chiave dell'organizzazione industriale e burocratica del cinema e, piú vastamente, dello spettacolo in Italia. Il teatro era stato tra i suoi primi interessi: fondatore, assieme a Silvio D'Amico, della rivista « Scenario », ne fu direttore per dodici anni. Nel 1937 fu nominato Direttore generale per il teatro presso il Ministero della cultura popolare, e nel dopoguerra assunse la carica di Direttore generale dello spettacolo presso la Presidenza del Consiglio. Collocato a riposo nel 1963, fu chiamato a reggere il Centro Sperimentale di Cinematografia come Commissario straordinario, e tenne la carica fino al 1968.

Di lui si disse che governò lo spettacolo italiano piú dei sottosegretari, e poi dei ministri, che si successero spesso vorticosamente, e che rappresentò una sorta di continuità attraverso epoche burrascose e crolli di regimi. Gli si imputò di aver favorito l'ingerenza sempre crescente dello stato nelle cose del cinema (che era poi ciò che tutti, pur negandolo, desideravano). E' un fatto che il suo nome è legato alla grande espansione del cinema italiano nel dopoguerra ed alla sua fortuna all'estero grazie anche al sistema delle coproduzioni, delle quali fu un tenace fautore.

Al Centro Sperimentale di Cinematografia De Pirro — che godeva fama di "duro" — viene ricordato soprattutto per la cortesia, la signorilità del tratto, la profonda umanità dei comportamenti.

MICHAEL WILDING

Morto l'8 luglio a Chichester (Sussex) all'età di 69 anni, a seguito di una caduta accidentale nella sua casa di campagna. Quel che si dice, con frase fatta, un "tipico attore inglese": sobrio, compassato, un po' snob, propenso, piú che ad entrare nella pelle dei suoi personaggi, a proporli con un certo divertito distacco. Aveva buone esperienze teatrali (compagnie di Fay Compton e di John Gielgud) quando si fece apprezzare anche come giovane "premier" cinemato-

grafico, negli anni quaranta. "Light comedies", drammi psicologici, qualche film di avventura, un inevitabile incontro con Oscar Wilde (*An Ideal Husband,* 1947, di Alexander Korda), due buone prestazioni con Alfred Hitchcock (*Under Capricorn,* 1949 e *Stage Fright,* 1950); ma il suo regista preferito fu Herbert Wilcox, sotto la cui guida apparve con decoro in una mezza dozzina di film. Accrebbe la sua popolarità il matrimonio con Liz Taylor, contratto nel 1952 e sciolto quattro anni dopo. In fama di "lover", ebbe alcune altre mogli: l'ultima fu Margareth Leighton, che lo ha preceduto nella tomba tre anni or sono.

ERMANNO DONATI

Morto il 12 luglio a Londra, a seguito di un malore improvviso, all'età di 59 anni. Era nella produzione cinematografica dall'immediato dopoguerra, e dal 1950 aveva istituito con Luigi Carpentieri un affiatato tandem produttivo. Film di medio livello, privi di autentico impegno culturale ma sempre improntati a un decoroso « standard » spettacolare. Aveva tenuto a battesimo registi come M. Bolognini ed altri, e negli anni '50 e '60 aveva ottenuto grossi successi con il filone del "peplum film" (soprattutto con la serie dei "Maciste"). Da qualche anno era entrato nella Rizzoli Film con incarichi di produttore esecutivo e di organizzatore generale. Era sposato con Vira Silenti, già attrice bambina del cinema italiano.

CORINNE GRIFFITH

Morta a Los Angeles il 13 luglio a 91 (o 93) anni di età, dopo un ricovero in ospedale causato da un'embolia. Fu una diva di splendida bellezza ai tempi del muto (*Lilies of the Field,* 1924, di J. F. Dillon, *The Marriage Whirl,* 1925, di A. Santell, *Mademoiselle Modiste,* 1926, di R. Z. Leonard, *The Garden of Eve,* 1927, di L. Milestone, *The Divine Lady,* 1929, di F. Lloyd ed un'altra ventina), pur senza assurgere al rango di « star » di prima grandezza. Con l'avvento del sonoro, dopo un paio di prove sfortunate, abbandonò il cinema, e nel dopoguerra praticò l'insegnamento della danza e pubblicò alcuni romanzi e libri di ricordi. Nel 1966 tornò agli onori della cronaca quando in un processo sostenne (senza peraltro esser creduta) di essere semplicemente la sorella di Corinne, di cui avrebbe preso il posto ed il nome dopo il decesso di costei. Un'ombra di mistero, che l'ha accompagnata fino alla tomba.

JOSEPH KESSEL

Morto a Parigi il 23 luglio, all'età di 81 anni. Prolifico romanziere di vena corriva e di successo popolare, donò al cinema francese una dozzina di argomenti lagrimevoli o avventurosi, di grosso ordito ma di spettacolare efficacia. Né i suoi libri né i film che se ne trassero ambiscono all'immortalità; ma titoli come *L'équipage* (M. Tourneur, 1928 e A. Litvak, 1935), *Mayerling* (A. Litvak, 1936), *Au grand balcon* (H. Decoin, 1950) appartengono alla storia minore del cinema transalpino.

ETTORE MANNI

Morto a Roma il 27 luglio, all'età di 52 anni, per una violenta emorragia causata da un colpo di pistola al basso ventre sfuggitogli mentre maneggiava l'arma. L'ipotesi di un suicidio, affacciata in un primo momento, è stata recisamente esclusa dalle analisi necroscopiche. M. fu negli anni '50 e '60 (aveva esordito nel 1952 con *La tratta delle bianche* di L. Comencini) un giovane premier aitante e di bell'aspetto, pur se di recitazione alquanto incolore. Fu protagonista di numerosi film di carattere popolare (avventura, melodramma, cappa e spada) che gli procurarono grande notorietà presso un pubblico non qualificato; ma una sporadica partecipazione ad opere di piú elevato impegno (*La lupa,* 1952, di A. Lattuada, *Le amiche,* 1955, di M. Antonioni, *Donne sole,* 1956, di V. Sala, *Napoleone ad Austerlitz,* 1959, di A. Gance) gli cattivarono anche una certa attenzione da parte della critica. Da al-

cuni anni, ingrossatosi ed atticciatosi oltre misura nel fisico, alla sua carriera si era aperta una nuova fase: caratterista di grande rilievo plastico e di affinate qualità interpretative, era apparso in film di una certa importanza, tra i quali *Fatti di gente per bene* (1974) di M. Bolognini, *La divina creatura* (1976) di G. Patroni Griffi, *In nome del Papa Re* (1977) di L. Magni. *La città delle donne* di F. Fellini, attualmente in lavorazione, in cui M. impersona una sorta di "alter ego" del protagonista, era certamente l'occasione per un clamoroso rilancio di un ex "bello" trasformatosi in caratterista di grosso peso (non solo fisico): purtroppo il film resta interrotto, il che sarà causa di molti problemi per Fellini e per il produttore, costretti a sciogliere il dilemma se rigirare mezzo film con un altro attore oppure rimanipolare la sceneggiatura utilizzando le scene già girate con M. e affidandosi, per le altre, a una controfigura o ad altri espedienti.

GEORGE SEATON

Morto a Beverly Hills il 28 luglio, all'età di 68 anni, dopo una lunga malattia. A pochi registi hollywoodiani l'abusata etichetta di "artigiano" si applicò meglio che a lui: il suo corretto professionismo non conobbe, in trent'anni di carriera, né brusche cadute né alzate d'ingegno. Era stato attore e poi sceneggiatore fin dai primi anni Trenta (tra l'altro, per *A Day at the Races*, 1937, di Sam Wood, con i fratelli Marx, e per *The Song of Bernadette*, 1943, di Henry King). Passato alla regia nell'immediato dopoguerra, continuò a brillare soprattutto come sceneggiatore: in tale veste ebbe infatti un Oscar nel 1947 per *Miracle on 34th Street* ed un altro nel '55 per *The Country Girl*, entrambi diretti da lui stesso con dignitosa e incolore correttezza professionale. Dal 1952 formò con William Perlberg un affiatato duo di "executive producer" per la Paramount,e portò al successo film come *The Bridges at Toko-Ri* (1955) di M. Robson, *But Not for Me* (1959) di W. Lang ed altri, pur continuando a dirigerne egli stesso (*The Proud and the Profane*, 1956, *Teacher's Pet*, 1957, *The Conterfeit Traitor*, 1962 e, piú recentemente, il colossale e miliardario *Airport*, 1969). Poco altro si potrebbe dire di lui, né sarebbe facile esprimere un giudizio complessivo su di un'attività cosí anodina e cosí perfettamente integrata in un sistema produttivo oggi storicamente superato.

FREDERICK STAFFORD

Morto il 28 luglio a 51 anni di età, in un incidente aereo presso il lago di Sarnen, presso Luzern. Era australiano di origine boema, e da molti anni viveva a Zurigo, dov'era conosciuto col suo vero nome Fredrich Ströbl. Aveva preso parte come attore soprattutto a film francesi (protagonista nella serie dell'agente segreto OSS 117); ma va ricordato per il ruolo importante che Alfred Hitchcock gli aveva affidato in *Topaz* (1969).

KURT KASZNAR

Morto a New York il 6 agosto a 66 anni. Austriaco di nascita (suo vero cognome Serwicher), allievo di Max Reinhardt, si stanziò in U.S.A. dopo una tournée teatrale, a metà degli anni trenta, e lí continuò a calcare i palcoscenici. Dal 1951 portò la sua pinguedine pacioccona in numerosi film brillanti, drammatici o avventurosi, in parti di secondo piano ma ben disegnate. Ricordiamo qualche titolo: *Lovely to Look at* (M. Le Roy, 1952), *Happy Time* (R. Fleischer, 1952), *Kiss Me, Kate!* (G. Sidney, 1953), *Last Time I Saw Paris* (R. Brooks, 1954), *My Sister Eileen* (R. Quine, 1955), *A Farewell to Arms* (Ch. Vidor, 1957), *55 Days at Peking* (N. Ray, 1963), *Casino Royale* (J. Huston, K. Huges, V. Guest, R. Parrish, J. McGrath, 1967).

DICK FORAN

Morto a Los Angeles il 10 agosto all'età di 69 anni. Una presenza costante in innumerevoli film, soprattutto western (il sergente Quincannon di *Fort Apache*) e di avventura.

Ma aveva esordito come cantante negli anni trenta, effettuando numerose "tournées" con una propria orchestra. E come cantante apparve per la prima volta sullo schermo, accanto a Shirley Temple in *Stand Up and Cheer* (1934) di H. MacFadden.

STUART HEISLER

Morto il 21 agosto a Carlsbad (California) all'età di 85 anni. In venti anni, tra il 1941 ed il '61, diresse una trentina di film, per lo piú drammatici o avventurosi, di stampo melodrammatico ma di vigoroso piglio narrativo. Arrivato tardi alla regia, H. aveva fatto la gavetta come attrezzista e poi assistente di Mack Sennett, infine come montatore di film anche importanti; e nel buio della "cutting room" aveva appreso il mestiere (o l'arte) di "tagliare" una sequenza narrativa eliminando il superfluo e standosene risolutamente al dunque. Un eccellente mesterante: nulla di piú né di meno, con al suo attivo una notevole capacità di guidare con autorevolezza divi del momento, da Alan Ladd e Veronica Lake (*The Glass Key,* 1943) a Susan Hayward (*Smash Up,* 1947), da Linda Darnell (*Island of Desire,* 1952, *This Is My Love,* 1954) a Jack Palance (*I Died a Thousand Times,* 1955), per tacere di divi-attori per tutte le stagioni come Gary Cooper (*Along Comes Jones,* 1946, *Dallas,* 1950) o Bette Davis (*The Star,* 1953: forse la sua prova migliore).

GIANNI BUFFARDI

Morto a Roma il 22 agosto, all'età di 50 anni, dopo avere per una settimana lottato con la morte in una clinica in cui era stato ricoverato perché affetto da leptospirosi. Un tuffo nel Tevere il giorno di Ferragosto gli era stato fatale: colto da crampi, aveva ingerito acqua inquinata. B. aveva alternato per oltre vent'anni un'attività di produttore cinematografico discontinua e di non particolare rilievo ad una intensa vita mondana: era notissimo tra i frequentatori dei "night club" della capitale e tra i "fiumaroli" del Tevere, oltre che tra i trafficanti di opere d'arte. Era stato sposato con Liliana De Curtis, figlia di Totò.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° maggio al 31 agosto 1979

a cura di **Franco Mariotti**

Abarten der koerperlichen Liebe (Deviati sessuali) — **r.**: Franz Marischka - **s., sc.**: Fritz Leist - **f.** (Colore): Günther Otto - **m.**: Dieter Reith - **int.**: Doris Arden, Christina Schubert, Carmen Jaeckel, G. Von Kettner, J. Reinecke - **p.**: Gopa - **o.**: Germania Occ., 1970 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Ai no corrida — v. **Empire des sens, L'**

Amanda: le avventure erotiche di una ragazza squillo — v. **Je suis une call girl, ou... tous les chemins menent à l'homme**

Amore pensami — v. **Vida sigue igual, La**

Anello matrimoniale, L' — **r.**: Mauro Ivaldi - **s., sc.**: Augusto Caminito, M. Ivaldi - **f.** (Panoramica, Colore): Fernando Arrabal - **mo.**: Gian M. Messeri - **m.**: Roberto Soffici - **int.**: Carmen Villani (Monica), Roy Lovelock (Giorgio), Manuel Sierra (Mario), Amparo Muñoz (Alba), Enzo Cannavale (Ernesto) - **p.**: New Movie Production, Roma/José Frade Producciones Cinem., Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1978 - **di.**: Alpherat-Orange - **dr.**: 115'.

Anni struggenti, Gli già **Il concorrente** — **r.**: Vittorio Sindoni - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Cidif-Cad - **dr.**: 90'.

V. altri dati (Locarno '79) in questo fascicolo a p. 148.

Antwort kennt nur der Wind, Die/Seul le vent connait la reponse (Uccidete l'agente Lucas) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: basato su un romanzo di Johannes Mario Simmel - **sc.**: Manfred Purzer, B. Frangin - **f.** (Technicolor): Petrus Schloemp - **mo.**: Ingrid Taschner - **m.**: Erich Ferstl - **int.**: Maurice Ronet (Robert Lucas), Marthe Keller (Angela Delpierre), Raymond Péllegrin (il commissario Lacrosse), Karin Dor (Nicole Monnier), Anton Driffing (John Keelwood), André Falcon (Ribeyrolles), Robert Dalban (il commissario capo), Christian Barbier (l'ispettore), Philippe Baronnet (Alain), Walter Kohut, Charlotte Kerr, Herbert Fleischmann, Klaus Schwarzkopf, Günter Mack, Eva Pflug, Heinz Baumann, Konrad Georg - **p.**: Roxy Film, Monaco/Paris-Cannes Productions, Parigi - **o.**: Germania Occ.-Francia, 1974 - **di.**: Orange - **dr.**: 95'.

Argent des autres, L' (I soldi degli altri) — **r.**: Christian de Chalonge - **s.**: basato su un romanzo di Nancy Markham - **sc.**: Pierre Dumayet, Ch. de Chalonge - **f.** (Eastmancolor): Jean-Louis Picavet - **scg.**: Eric Simon - **mo.**: Jean Ravel -

m.: Patrice Mestral - **so.**: Jacques Merrien, Pierre Parigi - **int.**: Jean-Louis Trintignant (Henri Rainier), Claude Brasseur (il cavaliere d'Aven), Michel Serrault (Miremant), Catherine Deneuve (Cévile Rainier), François Perrot (Vincent), Gérard Séty (de Nully), Jean Leuvrais (Heldörff), Michel Berto (Duval), Juliet Berto (Arlette Rivière), Umberto Orsini (Blue), Françoise Giret (Marguerite Levrier), Francis Lemaire (Torrent), Jean Pierre Sentier (il giornalista), Raymond Bussières (il cavaliere d'Aven padre), Michel Delahaye (Bignon), Liza Braconnier (la signorina de Bois Robert), Gérard Caillaud (il presidente dell'Istituto Sélection), Marc Chpill (il giudice), Maurice Vallier (Pironneau), René Bouloc (l'avvocato), Van Doude (il presidente del tribunale), Laura e Michèle Kornbluh (le figlie di Henri Rainier) - **dp.**: Alain Belmondo, Jacques Pol - **p.**: Fildebroc-FR3-SFP-Films de la Tour - **o.**: Francia, 1978 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 105'.

Assassinio su commissione — v. **Murder by Decree**

Assault on Precinct 13 (Distretto 13) — **r.**: John Carpenter - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Superstar - **dr.**: 91'.

V. altri dati (Berlino '79) in « Bianco e Nero », 1979, n. 3, p. 93 e recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 168.

Attenti a quei due... ancora insieme — v. **Someone Like Me**

Avventuriero degli abissi, L' — v. **Evil in the Deep**

Baby Love — **r., s., sc.**: Rino Di Silvestro - **f.** (Colore): Salvatore Caruso - **mo:** Angelo Curi - **m.**: R. Di Silvestro, Lallo Gori - **int.**: Kate Wassel [Paola Maiolini] (Baby Love), Violette Lafont (la regina), John Reed [Visco Salvatore], Oliver Kris [Agostino Crisafulli], Jessica Sabel, Tiger Chin, Alan Steel - **p.**: Luigi Grosso per C.P.M. Cinematografica - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Big Cinematografica - **dr.**: 100'.

Baila Guapa — **r.**: Al Midweg [Adriano Tagliavia] - **s., sc.**: Gustavo Palazio - **f.** (Colore): Gian Lorenzo Battaglia - **mo.**: A. Tagliavia - **m.**: Paolo Ormi, Gianni Boncompagni - **int.**: Gloria Piedimonte (Gloria Fontanesi), Vincenzo Crocitti (Pippo Papa), Giancarlo Prete (Bruno De Rosa), Erna Schurer (la zia di Gloria), Enzo A. Vallone (Enzo), Roberto Caporali (Gigliotti), "I College", "Gruppo Europa", "Milk and Coffee", "La Nuova Stagione", "Cesare De Vita", "Silvano Bernadei" - **p.**: Herald Films - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Herald Films - **dr.**: 103'.

Barracuda (Barracuda) — **r.**: Harry Kerwin - **asr.**: Ed Wujciak, Francis A. Payne - **r. sequenze subacque**: Wayne Crawford - **s., sc.**: W. Crawford, H. Kerwin - **f.** (Technicolor): H. Edmund Gibson - **f. subacquea**: Jeffrey Simon, Todd Smith - **t.**: Elizabeth Lambert - **mo.**: Jane McCulley - **m., dm.**: Klaus Schulze - **so.**: John Boisseau - **int.**: Wayne David Crawford (Mike Canfield), Jason Evers (Dr. Elliot W. Snow), Roberta Leighton (Liza Williams), William Kerwin (lo sceriffo Ben Williams), Cliff Emmich (Lester), Bert Freed (Papà Jack), Bobbie-Ellyne Kosstrin (Maggie Snow), Bob J. Shields (Floyd), Scott Avery (Toby), Matt King (l'agente del Dipartimento), Robert G. Noe (l'impiegato dell'hotel), Harry Kerwin (I agente), Rick Rhodes (II agente), William Roundebush (lo studente), Denise Taylor (una studentessa), Leigh Walsh (l'altra studentessa), Jerry Rhodes (Buba), Burt Richards (la guardia di sicurezza), Dick Sterling (l'altra guardia di sicurezza), Scott Wohrman (il ragazzo che cerca aragoste), Jill Shakoor (la ragazza col cane), Ruth Miller (Edna), Willis Knickerbocker (Bill), Daniel L. Fitzgerald (Cook), Ed Lupinski (il ragazzo sulla spiaggia), Kim Nichols (la ragazza sulla spiaggia), Frank Logan (Sam), David Renier, Ray Michel, Bob Hiers, Elizabeth Michel, Jualian Byrd - **dp.**: Emily S. Riddell, Mark E. Owen - **pe.**: Manfred Menz - **p.**: W. Crawford, H. Kerwin per Marketing Film for American General Pictures Corporation - **o.**: U.S.A., 1977 - **di.**: Roberti-Luxicine - **dr.**: 90'.

Bem dotato, O - Homem de ito (Ben dotato) — **r., s., sc.**: José Miziara - **f.** (Panoramica, Colore): Osvaldo De Oliveira - **mo.**: Roberto Leme - **int.**: Nuno Leal Maria, Consule Leandro, Maria Luisa Castelli, Guilherme Correa, Marlene Franca, Helena Ramos, Aldine Miller, Libero Ripoli Fizho - **p.**: Cinedistribucion - **o.**: Brasile, 1978 - **di.**: Cinedistribuzione - **dr.**: 100'.

Ben dotato — v. **Bem dotato, O - Homen de ito**

Berlinguer ti voglio bene — **r.:** Giuseppe Bertolucci - **s., sc.:** Roberto Benigni, G. Bertolucci - **f.** (Telecolor): Renato Tafuri, Sergio Miglio - **scg.:** Maria Pola Maino - **mo.:** Gabriella Cristiani, Kim Arcalli - **m.:** Piero Farri, Franco Coletta - **int.:** Alida Valli (la madre), Roberto Benigni (Mario Cioni), Claudio Moni (l'amico Bozzone), Mario Pachi, Maresco Fratin, Annalisa Foà, Chiara Moretti - **p.:** Gianni Minervini, Antonio Avati per A.M.A. Film - **o.:** Italia, 1977 - **di.:** Euro International Film - **dr.:** 90'.

Bermude Depths, The (I misteri delle Bermude) — **r.:** Tom Kotani - **s.:** Arthur Rankin jr. - **sc.:** William Overgard - **f.** (Telecolor): Shoji Ueda - **efs.:** Mark Sagawa - **scg.:** Kazuhico Fujiwara, Tetsuro Ohsawa - **mo.:** Tatsuji Nakashizu - **m.:** Maury Laws - **int.:** Leigh McCloskey (Magnus), Connie Sellecca (Jenny), Carl Weathers (Eric), Julie Woodson (la moglie di Eric), Burl Ives (il professor Paulis), Ruth Attaway - **p.:** A. Rankin jr., Jules Bass per Rakin and Bass Production/Tsuburaya Prod. - **o.:** U.S.A.-Giappone, 1978 - **di.:** Fida-Martino - **dr.:** 96'.

Bersaglio altezza uomo — **r.:** Guido Zurli - **s.:** Giampaolo Spagnesi, G. Zurli - **sc.:** G. Spagnesi, G. Zurli, Ettore Sanzò - **f.** (Panoramica, Colore): Cristiano Pogany - **scg.:** Roberto Gentile - **mo.:** Giancarlo Venarucci - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Luc Merenda (l'ispettore Keaton), Kadir Inanir (Gengis), Gabriella Giorgelli (Jasmine), Pamela Villoresi (la moglie di Gengis), Paola Senatore (la Pupa), Jóe Pidgeon, Tancu Kennedy - **p.:** Giuseppe Colombo per Intercine - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Orange - **dr.:** 89'.

Beyond the Poseidon Adventure (L'inferno sommerso) — **r.:** Irwin Allen - **asr.:** Mike Salamunovich, Lindsley Parsons III - **s.:** basato su un romanzo di Paul Gallico - **sc.:** Nelson Gidding - **f.** (Panavision, Technicolor): Joseph Biros - **om.:** Kenny Peach jr., Fred Smith - **efs.:** Harold Wellman - **scg.:** Preston Ames, Harold Fuhrman - **arr.:** Stuart Reiss - **escgs.:** Howard Jensen - **c.:** Paul Zastupnevich - **t.:** Tony Lloyd, Don Schoenfeld, Tom Ellingwood, Chuck Crafts - **mo.:** Bill Brame - **m.:** Jerry Fielding - **so.:** Herman Levis - **coordinatore acrobazie:** Paul Stader - **acrobati:** P. Stader, George Wilbur, Rick Wilson, Peter Stader, Tony Epper, Hubie Kerns jr., Ayn Cavellini, Gary Taraman, Peter Peterson, Shere Kerns, Fred Shaw, Janet Brady, Bob Bralver, Joe Cirillo, Justin de Rosa, Marneen Fields, Kay Kimler, Henry Wills, Jimmy Stader, Vince Deadrick, Pamela Estrom, Fred Zendar - **int.:** Michael Caine (il capitano Mike Turner), Sally Field (Celeste Whitman), Telly Savalas (Stefan Svevo), Peter Boyle (Frank Mazzetti), Jack Warden (Harold Meredith), Shirley Knight (Hannah Meredith), Shirley Jones (Gina Rowe), Karl Malden (Wilbur Hubbard), Slim Pickens (Tex), Veronica Hamel (Suzanne Constantine), Angela Cartwright (Theresa Mazzetti), Mark Harmon (Larry Simpson), Paul Picerni (Kurt), Patrick Culliton (Doyle), Dean Ferrandini (Castorp) - **dp.:** Norman A. Cook - **p.:** I. Allen per Warner Bros - **pa.:** Al Gail - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 118'.

Bilbao (La chiamavano Bilbao) — **r.:** J.J. Bigas Luna - **o.:** Spagna, 1978 - **di.:** Euramerica-Star - **dr.:** 95'.

V. recensione di Alessandro Bencivenni in questo fascicolo a p. 164 e altri dati (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 171.

Black Aphrodite — v. **Blue Passion**

Blackout/Blackout à New York (Blackout: inferno nella città) — **r.:** Eddy Matalon - **asr.:** Al Simmonds, Alex Dukay - **s.:** John Dunning, E. Matalon - **sc.:** John C.W. Saxton - **f.** (Eastmancolor): Jean-Jacques Tarbes - **om.:** Claude Bourgoin - **scg.:** Jocelyn Joly - **escgs.:** Joe Elsener, Ken Pepiot - **c.:** Blanche Danielle Boileau - **t.:** Suzanne Riou - **mo.:** Debra Karen - **m.:** Didier Vasseur - **dm.:** Matheus Grand - **so.:** Henri Blondeau - **coordinatore acrobazie:** Gaétan Lafrance - **acrobati:** Marcel Fournier, Serge Deniau, Dwayne McLean, Rénald Lévesque, Jean-Claude Brault - **int.:** Jim Mitchum (Dan Evans), Robert Carradine (Christie), Belinda J. Montgomery (Annie Gallo), June Allyson (la signora Grant), Jean-Pierre Aumont (Henri), Ray Milland (Richard Stafford), Don Granberry, Terry Haig, Victor B. Tyler, Jimmy Loftus, Gwen Tolbart, Fred Doederlein, Camille Ange, Maurice

Attias, David Bairstow, Thor Bishopric, David Bloom, Norris Domingue, Anna Dorland, Claudie Duckworth, George Fonseca, Sony Forbes, Henry Gamer, Alexander Godfrey, Dick Grant, Arthur Grosser, Marek Lehman, Judy London, Peter McNeill, Doris Malcolm, Jim Murchison, Louis Negin, Malcolm Nelthorpe, Allan Neumann, Candace O'Connor, Jarvis Oree, Arlaigh Peterson, Mary Pinatel, Marguerite Sidhom, Norman Taviss, Vlasta Vrana, Jim Walton, Len Watt, John Wildman, Roy Witham, Bill Zaget - **dp.:** Stewart Harding - **pe.:** André Link, Ivan Reitman, John Vidette - **p.:** Nicole M. Boisvert, E. Matalon, J. Dunning per Dal Productions, Montreal/Productions Agora-Maki Films, Parigi - **o.:** Canada-Francia, 1977 - **di.:** Flora-Martino - **dr.:** 89'.

Blackout à New York — v. **Blackout**

Blackout: inferno nella città — v. **Blackout**

Blue Movie — r., s., sc.: Alberto Cavallone - **f.** (Colore): Maurizio Centini - **mo.:** A. Cavallone - **m.:** J.S. Bach, J. Offenbach, Scott, Japlin - **int.:** Claude Maran [Claudio Marano] (il fotografo), Daniela Dugas (Daniela), Patrizia Funari (Silvia), Joseph Dickson (il negro), Leda Simonetti (Leda) - **p.:** Martial Boschero per Anna Cinematografica - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Regionale - **dr.:** 88'.

Blue Passion/Black Aphrodite — r.: Saul Filipstein [Daniele Sangiorgi] - **asr.:** Pantelis Skronby - **s., sc.:** Angelo Fournistakis, Nicola Agostini, S. Filipstein - **f.** (Colore): Catas Papayiannakis - **t.:** Rania Dimitriadu - **mo.:** John Tsitsopoulos - **m.:** Yianni Spanos - **so.:** Cristos Kitsos, Athens Studio - **int.:** Ajita Wilson (Tamara), Aristides T. Savallas (il Boss), Harry Stevens, Annik Borel, Clay Hulf, Anita Bartolomy, Paul Philip, Noti Pizzilo, Spyros Drossos, Eric Doherty, Stratos Zamidis, George Matheou, Pantelis Angelopoulos, Stavros Lagos, Tom Stamo - **pe.:** Angelo Fournistakis - **p.:** Andromeda Films/Vita Films - **o.:** Grecia-Italia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Braccio violento della mala, Il — v. **Dinero maldito**

[Braccio violento del Thay Pan, Il] — **r.:** Bruce Lee - **s., sc.:** Yeh I. Fang - **f.:** (Cinescope, Colore) - **int.:** Hoi Wong, Paul Hung, Yeo Ban, Chin Peno, Tommy Wu, Pai Taiau - **p.:** Yangtze Film - **o.:** Hong Kong, 1978 - **di.:** Fida - **dr.:** 110'.

Buck Rogers in the 25th Century (Capitan Rogers nel 25° Secolo) — **r.:** Daniel Haller - **asr.:** Phil Bowles, Jerry Sobul, Robert Villar, Judith Vogelsang - **s.:** basato sul personaggio creato da Robert C. Dille - **sc.:** Glen A. Larson, Leslie Stevens - **f.** (Technicolor): Frank Beascoechea - **om.:** Eddie Reo, Pat Fennel - **efs.:** Peter Gibbons-Fly, Alex Funke, Keith White, Ray Monahan, John Moulds, David Robman, Charles Shuman, David Stypes - **e. ottici:** Paul Bolger, Phillip Bills, William Brier, James Burton, Jim Catania, Charles Cowles, Frederick Lagenbach, Ronald Longo, Masaaki Norihiro, Eldon Rickman, Richard Ripple, William O'Sullivan, Robert Wilson - **an.:** Angela Diamos, Sherry Epperson, Maxwell Morgan - **scg.:** Paul Peters - **arr.:** Richard Reams - **escgs.:** Bud Ewing, Jack Faggard - **c.:** Jean-Pierre Dorleac - **cor.:** Miriam Nelson - **t.:** Brenda Todd, Jack Stone, Bari Dreiband - **mo.:** John J. Dumas, Bill Martin, David Howe - **m., dm.:** Stu Phillips - **ca.:** Glen Miriam Nelson - **so.:** Andy Gilmore, John Carter, Clyde Sorenson - **ess.:** Peter Berkos - **e. elettronici:** Ray Morgan Elam, George Brennan - **coordinatori acrobazie:** Tony Brubaker, Fred Waugh - **acrobati:** R.L. Tolbert, Ken Endoso, Kim Kahana, Gene Hartline, Phil Chong, Peter Horak, Greg Barnett, Norman Blankenship, Marvin Walters, Bobby Clark, Erik Cord, Mike Cassidy, John L. Larson, Tom Lupo, Bill Hank Hooker, Glenn R. Wilder, Thomas Huff, Mickey Gilbert, Alan Oliney, Michael M. Vendrell, Don Fox Greene - **voci:** Mel Blanc (Twiki/Dr. Theopolis), Howard J. Flynn, John Rayner, Juerin Barry - **int.:** Gil Gerard (il capitano William "Buck" Rogers), Pamela Hensley (la principessa Ardala), Erin Gray (il colonnello Wilma Deering), Henry Silva (Kane), Tim O'Connor (il dottor Huer), Joseph Wiseman (Draco), Duke Butler (I guardia del corpo), Felix Silla (Twiki), Caroline Smith (la giovane donna), John Dewey-Carter (il sovrintendente), Kevin Coates (I pilota), Gil Serena (il tecnico), Larry Duran (I guardia), Kenny Endoso (II guardia), Eric Lawrence (l'ispettore), H.B. Haggerty (II guardia del corpo); Steve Jones (II pilota), David Buchanan (III pilo-

ta), David Cadiente, Colleen Kelly, Burt Marshall - **dp.:** Jack P. Cunningham, Edward D. Markley - **pe.:** Glen A. Larson - **p.:** Richard Caffey per Universal - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 90'.

Cagnaccio dei Baskervilles, Il — v. **Hound of the Baskervilles, The**

California 436 — v. **You and Me**

[Calore nel ventre **già** Gioventú stuprata] — **r.:** Raymond Blanc [Omiros Efstratiadis] - **asr.:** John Manson - **s., sc.:** O. Efstratiadis - **f.** (Eastmancolor): Aris Stavrou - **mo.:** Basil Eyropoulos - **m.:** Mick Rozakis - **ca.:** Johanna Galani - **so.:** Ecran Hellas - **int.:** Maria Vassiliou (Mayia), Dino Theodorelos (Billy), John Petropoulos (Jimmy), Chris Nomikos (Mario), Andreas Barkoulis (il capo), Dimis Bouloukos, Annette Mamot, Efi Vassilaki, Mikos Goumas, V. Zervopoulos, Ada Vartholomeou - **dp.:** Takis Vlassis - **p.:** GD Films - **o.:** Grecia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 104'.

Cambio de sexo (Cambio di sesso) — **r.:** Vicente Aranda - **asr.:** Ildefonso Durán - **s.:** basato su un'idea di Carlos Durán - **sc.:** Joaquin Jordá, V. Aranda - **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros - **om.:** Eduardo Pérez Climen - **cor.:** Margot-Learco - **mo.:** Maricel - **m.:** Ricardo Miralles - **vocalizzazione:** Maria Fleta su melodie di Johann Sebastian Bach, Jean Baptiste Fauré, Edward Grieg - **ca.:** « Chist-Chist » di R. Miralles, Manuel Daura, eseguita da Dova; « Mi Cosita » di R. Miralles, Juan De La Prada, eseguita da Victoria Abril - **so.:** Jorge Sangenis - **int.:** V. Abril (José María/José), Bibi Andersen [Manuel Fernández Chica] (Bibi), Lou Castel (Durand), Fernando Sancho (il padre di José María), Rafaela Aparicio (signora Pilar), Montserrat Carulla (la madre di José María), Daniel Martin (Pedro), Maria Elias (Lolita), Rosa Morata (Fanny), Alfredo Lucchetti (il chirurgo), Mario Gas (Alvaro), Victoria Peña (la figlia dell'affittuario), Juan Borrás (il preside della scuola), José Gras (un ragazzo), Asunción Vitoria (la moglie dell'affittuario), Victor Petit (il cliente ubriaco), Manuel Gas, José Castillo Escalona, Juan Viñalonga - **dp.:** Jaime Fernandez-Cid, C. Duran - **p.:** Impala-Morgana Film - **o.:** Spagna, 1977 - **di.:** Delta-Cad - **dr.:** 111'.

Cambio di sesso — v. **Cambio de sexo**

Capitan Rogers nel 25° Secolo — v. **Buck Rogers in the 25th Century**

Cari amici miei ... — v. **Gaspards, Les**

Casey's Shadow (Ultimo handicap) — **r.:** Martin Ritt - **r. 2ª unità:** Sidney Levin-**asr.:** Ronald L. Schwary, Steve H. Perry, William P. Scott - **s.:** basato sul romanzo « Ruidoso » di John McPhee - **sc.:** Carol Sobieski - **f.** (Panavision, Metrocolor): John A. Alonzo - **scg.:** Robert Luthardt - **arr.:** Charles Pierce - **c.:** Moss Mabry - **t.:** Leo L. Lotito jr. - **mo.:** Sidney Levin, R. Hansel Brown, A. David Marshall - **m.:** Patrick Williams - **ca.:** « Just Let Me Go Till I'm Gone » di P. Williams, Will Jennings, eseguita da Dobie Gray; « Conass » del Dr. John, eseguita dall'autore; « Jolie Blonde », adattata ed eseguita dal Dr. John; « Ramblin Man » di Richard Betts, eseguita dagli Allman Brothers Band - **so.:** Al Overton jr. - **consigliere tecnico:** Amanda Pope - **int.:** Walter Matthau (Lloyd Bourdelle), Alexis Smith (Sarah Blue), Robert Webber (Mike Marsh), Murray Hamilton (Tom Patterson), Andrew E. Rubin (Buddy Bourdelle), Stephan Burns (Randy Bourdelle), Susan Myers (Kelly Marsh), Michael Hershewe (Casey Bourdelle), Harry Caesar (Calvin LeBec), Joel Fluellen (Jimmy Judson), Whit Bissell (il dr. Williamson), Jimmy Halty (Donovan), William Pitt (il dr. Pitt), Dean Turpitt (Dean), Sanders Delhomme (il vecchio Cajun), Richard Thompson (Lenny), Galbert Wanoskia (l'indiano), William Karn (il vecchio), Ed Hyman (l'annunciatore della rete americana), Thomas Caldwell, Bill Tackett, Tom Dawson, Robert Dudich, William Thomas, Warren Richardson, Ronald L. Schwary, Leonard Blach, W. Patrick Scott, Justin Buford, Dean Cormier, Thelma Cormier, Ronald Benoit, Norman Faulk, Paul Uccello, Gene Norman, James Hutchinson jr. - **dp.:** Phillip Goldfarb - **pe.:** Michael Levee - **p.:** Ray Stark per Rastar Productions - **o.:** U.S.A., 1977 - **di:** Ceiad Columbia - **dr.:** 93'.

Castelli di ghiaccio — v. **Ice Castles**

Cathy fille soumise (La porno amante) — **r., s., sc.:** Bob W. Sanders - **f.** (Colore): Louis Soulanes - **mo.:** Louis Loys - **int.:** Erika Cool (Cathy), Gabriel Pontello (Simon), Alban Ceray (Tony), Sylvie Dessartre, Brigitte Lahaye, Julie Duchet, Steve Star - **dp.:** Jean Meauvay - **p.:** Mistral - **o.:** Francia, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 82'.

Cerimonia dei sensi, La — **r., s., sc.:** Antonio D'Agostino - **f.** (Panoramica, Colore): Lamberto Caimi - **mo.:** Enzo Monachesi - **m.:** Gianluigi Pezzera - **int.:** Franco Pugi, Ornella Grassi, Camillo Berenzon, Sergio Fiore Pisapia, Luca Emiliani, Eva - **p.:** Cooper Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Cicciolina amore mio — **r.:** A. Van Dike [Amasi Damiani], J. Matheus [Bruno Mattei] - **s.:** Riccardo Schicchi - **sc.:** Ambrogio Molteni - **f.** (Colore): Giovanni Varriano - **mo.:** A. Damiani - **m.:** Gianni Marchetti - **int.:** Ilona Staller (Cicciolina), Patrizia Basso, Giancarlo Marinangeli, Enrico Nessieres, Paola Ludovica Barbanera - **p.:** Eles Cinematografica - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Stefano Film - **dr.:** 91'.

Coeur froid, Le (Paura) — **r.:** Henri Helman - **asr.:** C. Saint-Martin - **s.:** basato su un romanzo di G.J. Arnaud - **sc.:** Maurice Germain, H. Helman - **f.** (Eastmancolor): Jean François Robin - **mo.:** José Pinheiro - **m.:** Guy Boulanger - **int.:** Maud Royer (Nathalie), Johann Ménard (Serge), M. Germain (il signor Marti), Maria Laborit (Régine Marti), André Pousse (il dottore), Michel Robin (Xavier), Albert Medina (Casadelpa), Elisabeth Caza, Catherine Seneur - **p.:** Productions Heldes - **o.:** Francia, 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90.'

Contessa, la contessina... e la cameriera, La — **Zizis en folie, Les**

Contrabbandieri di Santa Lucia, I — **r.:** Alfonso Brescia - **s.:** Ciro Ippolito - **sc.:** C. Ippolito, Piero Regnoli - **f.** (Techniscope, Technicolor): Silvio Fraschetti - **scg.:** Romeo Costantini - **mo.:** Carlo Broglio - **m.:** Eduardo Alfieri - **int.:** Mario Merola (Don Francesco), Antonio Sabato (Vizzini), Gianni Garko (il capitano Radovic), Jeff Blynn (Gargiulo), Edmund Purdom (il capo dell'FBI), Lorraine De Selle, Marco Girondino, Nunzio Gallo, Lucio Montanaro, John Karlsen, Marina Valadier, Rick Battaglia, Hassan Jaber, Letizia D'Adderio, Mico Galdieri, Franco Diogene - **p.:** C. Ippolito per P.A.C. - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Pac-Dif - **dr.:** 90'.

Crash of Flight 401, The (S.O.S. Miami Airport) — **r.:** Barry Shear - **s.:** basato sul romanzo « Crash-The True Story of Flight 401 » di Bob e Sarah Elder - **sc.:** Donald S. Sanford, Steve Brown - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Jacques Marquette - **m.:** Eddy Lawrence Manson - **int.:** Eddie Albert (il capitano Dunn), William Shatner, Adrienne Barbeau, Brooke Bundy, Lorraine Gary, George Maharis, Christopher Connelly, Ron Glass, Sharon Gless, Ed Nelson, Joyce Jameson, Artie Shaw, Joe Silver, Gerald S. O'Loughun, Laraine Stephens - **p.:** Edward J. Montagne per Charles Fries Productions Inc. - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Fida-Martino - **dr.:** 97'.

Cri du désir, Le o **Histoire du plaisir** (La storia del piacere) - **r.:** Alain C. Nauroy - **asr.:** Philippe Margue - **s., ad., sc., d.:** Monique André - **f.** (Eastmancolor): Claude Labbe [Claude Bécognée], Charles Jobert - **t.:** Eric Pierre - **mo.:** Gérard Ledu - **m.:** Gilles Marchal - **arrang.:** Daniel Carlet - **so.:** Jean-Pierre Triou - **int.:** Michèle Perello (Francine), Richard Denis [Darbois] (Christian), André Chazel (Andrew), Henri Czaeniak (Warren) - **dp.:** Jean-Pierre Sammut - **p.:** Pierre Hanin per SAM Films - **o.:** Francia, 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 101'.

Cuando los maridos iban a la guerra (Metti le donne altrui ne lo mio letto...) — **r.:** Raimond Ray [Ramon Fernandez] - **s.:** Juan José Alonso Millan - **sc.:** Joaquin Diaz - **f.** (Panoramica, Colore): Hans Burnas - **mo.:** José Antonio Rojo - **m.:** Gregorio Garcia Segura - **int.:** Karin Schubert (l'uccellatrice), Ira Furstenberg (Fiora), Claudine Auger (Dulcinea), Mary Francis, Arturo Fernandez, Africa Pratt, Rafaela Aparicio, Laly Soldevila, Jose Vivo, Alfonso Del Rela, Africa Pat - **p.:** Arturo Gonzales - **o.:** Spagna, 1976 - **di.:** Unifilm-Star - **dr.:** 87'.

Człowiek z marmuru (L'uomo di marmo) — **r.:** Andrzej Wajda - **o.:** Polonia, 1976 - **di.:** L.C.I. - **dr.:** 165'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 166, giudizio

di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 128 e altri dati a p. 163.

Days of Heaven (I giorni del cielo) — **r.:** Terrence Malick - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 95'.

V. giudizio di Giannalberto Bendazzi (Cannes '79) in questo fascicolo a p. 99 e altri dati a p. 120.

Death in the Family, A — v. **Someone Like Me**

Deviati sessuali — v. **Abarten der koerperlinchen Liebe**

Dimenticare Venezia — **r., s.:** Franco Brusati - **sc.:** F. Brusati, Iaia Fiastri - **f.** (Technospes): Romano Albani - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **c.:** Luca Sabatelli - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Benedetto Ghiglia, brani di Saverio Mercadante e Christoph Willibald Gluck - **int.:** Erland Josephson (Nicky), Mariangela Melato (Anna), Eleonora Giorgi (Claudia), David Pontremoli (Picchio), Hella Petri (Marta), Nerina Montagnani (Caterina, la balia), Fred Personne, Anne Caudry, Armando Brancia, Peter Boom, Siria Betti, Daniela Guzzi - **p.:** Claudio Grassetti per Rizzoli Film, Roma/Action Films, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1979 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 103'.

V. recensione di Angelo Caserio in questo fascicolo a p. 167.

Dinero maldito/Il braccio violento della mala — **r.:** Willie Regan [Sergio Garrone] - **s., sc.:** Fernando Rocco - **f.** (Eastmancolor): Lorenzo Cebrian - **mo.:** Gianfranco Micucci - **m.:** Vassili Kuchukarow - **int.:** Robert Widmark, Dan Forrest, Max B., Victor Israel, Mara Ruano, Perla, Nando Poggi, Daniela Giordano, Victor Ruiz, Manuel Intire, Jesus San José, Alfonso Chema, Gaston Ribeiro - **p.:** Hurricans Films, Madrid/Danny Film, Roma - **o.:** Spagna-Italia, 1978 - **di.:** Regionale - **dr.:** 80'.

Disappearance, The (... Unico indizio, un anello di fumo) — **r.:** Stuart Cooper - **asr.:** Terry Marcel, David Wimbury, Ian Whyte, Tony Thatcher, Ken Goch, John Caradonna - **s.:** basato sul romanzo « Echoes of Celandine » di Derek Marlowe - **sc.:** Paul Mayersberg - **f.** (Eastmancolor, Technicolor): John Alcott - **om.:** James Devis - **scg.:** Anne Pritchard, Glenn Bydwell, Brian Thomas - **escgs.:** Dick Hewitt, Alan Whibley - **c.:** Milena Canonero - **t.:** Anthony Clavet - **mo.:** Eric Boyd-Perkins - **m.:** Robert Farnon, "Concerto per piano in sol" di Maurice Joseph Ravel, eseguito da Leslie Pearson - **so.:** Robin Gregory - **int.:** Donald Sutherland (Jay Mallory), Francine Racette (Celandine), David Hemmings (Edward), John Hurt (Atkinson), David Warner (Burbank), Peter Bowles (Jeffries), Virginia McKenna (Catherine Deverell), Christopher Plummer (Deverell), Michèle Magny (Melanie), Duane Howard (James), Christina Greatrex (la segretaria), Robert Korne (Dominic), Robin Sachs (il ragazzo), Michael Kramer (Peter), Maureen Back (la cameriera), Patricia Hodge (la giovane moglie), Norman Esnley (il giovane marito), Mark Cogan (il bambino), Danny Galivan, Dick Irwin (i radiocronisti di hockey) - **dp.:** Garth Thomas, Bob Presner, Richard Green, Duane Howard - **pe.:** James Mitchell, Garth H. Drabinsky, Gavrik Losey - **p.:** David Hemmings per Trofar, Londra/Tiberius Film Productions, Montreal - **o.:** Gran Bretagna-Canada, 1977 - **di.:** Euramerica-Star - **dr.:** 100'.

Distretto 13 — v. **Assault on Precinct 13**

Dottor Jekyll e gentile signora — **r.:** Steno [Stefano Vanzina] - **s.:** basato su un'idea di Franco Castellano e Pipolo [Giuseppe Moccia], liberamente ispirato al romanzo di Robert Louis Stevenson - **sc.:** Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Steno [S. Vanzina] - **f.** (Panoramica, Colore): Ennio Guarnieri, Sergio Salvati - **scg.:** Luciano Spadoni - **arr.:** Massimo Tavazzi - **mo.:** Raimondo Crociani - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Paolo Villaggio (il dottor Jekyll/Mister Hyde), Edwige Fenech (Barbara Wembley, la segretaria), Gianrico Tedeschi (Gibys, il maggiordomo), Gordon Mitchell (Pretorius), Paola Arduini - **p.:** Luciano Martino per Dania Film-Medusa Distribuzione - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Medusa Distribubuzione - **dr.:** 107'.

Dramma borghese, Un — **r.:** Florestano Vancini - **s.:** basato sul romanzo omo-

nimo di Guido Morselli - **sc.**: F. Vancini, Fiorenzo Mancini, Lucio Battistrada - **f.** (Telecolor): Alfio Contini - **scg.**: Fiorenzo Senese - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Egisto Macchi - **int.**: Franco Nero (Guido), Lara Wendel (la figlia Maria Luisa, detta Mimmina), Dalila Di Lazzaro (Thérèse), Carlo Bagno (il dottor Vanetti), Felicita Monfrone (Eugenia), Silvio Pascoletti (il fattorino dell'hotel) - **p.**: Gianni Minervini, Antonio Avati per A.M.A. Film - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Variety - **dr.**: 104'.

V. giudizio di Dario Zanelli (Venezia '79) nel prossimo fascicolo di « Bianco e Nero », 1980, nn. 1/2.

Due volte donna — v. **Mon premier amour**

Eccitazione carnale — v. **Excitation au soleil**

Ecco l'impero dei sensi — v. **Empire des sens, L'**

Elvis (Elvis il re del Rock) — **r.**: John Carpenter - **o.**: U.S.A., 1979 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 103'.

V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 168 e altri dati (Locarno '79) a p. 149.

Emily (Emily Sweet Emily) — **r.**: Henry Herbert - **asr.**: Peter Bennett - **s., sc.**: Anthony Morris - **f.** (Colore): Jack Hildyard - **scg.**: Jacquemine Charrott-Ledwidge - **c.**: Maggie Quigley - **mo.**: Keith Palmer - **m.**: Rod McKuen - **dm.**: Skip Redwine - **ca.**: « Secret Emily », « God'll Get You », « Rah, Rah, Ragtime », « And How », di R. McKuen, cantate dall'autore; « Trash » di R. McKuen, cantata da Ken Barrie; « Honey, Don't You Know » di R. McKuen, cantata da Skip Redwine - **so.**: Derek Ball - **int.**: Koo Stark (Emily Foster), Sarah Brackett (Margaret Foster), Victor Sminetti (Richard Walker), Jane Hayden (Rachel), Constantin de Goguel (Rupert), Ina Skriver (Augustine), Richard Oldfield (James Wise), David Auker (Billy), Jeremy Child (Gerald), Jeannie Collings (Rosalind), Jack Haig (il conducente del taxi), Pamela Cundell (Cook) - **dp.**: Caroline Neame - **p.**: Christopher Neame per Emily Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1976 - **di.**: Vis - **dr.**: - 84'.

Empire des sens, L'/Ai no corrida (Ecco l'impero dei sensi) — **r., s., sc.**: Nagisa Oshima - **f.** (Eastmancolor): Hideo Ito - **l.**: Kenichi Okamoto - **scg.**: Jusho Toda - **arr.**: Shigenori Shimoishizaka, Dai Arakawa - **c.**: Masahiro Kato - **t.**: Koji Takemura - **mo.**: Keiichi Uraoka - **m.**: Minoru Miki, eseguita dal gruppo nipponico Ongaku Shudan - **so.**: Tetsuo Uasuda - **int.**: Tatsuya Fuji (Kichi-zo), Eiko Matsuda (Sada), Aoi Nakajima (Toku), Meika Seri (Matsuko), Taiji Tonoyama (il vecchio mendicante), Hiroko Fuji (Tsume), Naomi Shiraishi (Geisha Yaeji), Kyoko Okada (Hangyoku), Kikuhei Latsunoya (Hohkan), Kyiji Kokonoe (Ohmiya), Kanae Kobayashi (l'anziana Geisha Kikuryu), Yasuko Matsui, Kazue Tomiyama, Akiko Koyama - **dp.**: Koji Wakamatsu - **p.**: Anatole Dauman per Argos Films, Parigi/Oshima Productions-Shibata Organisation, Tokyo - **o.**: Francia-Giappone, 1976 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 105'.

V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 171.

Erinnerungen an die Zukunft (Gli extraterrestri torneranno) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: basato sui romanzi « Zurück zu den Sternen » e « Erinnerungen an die Zukunft » di Erich von Däniken - **sc.**: H. Reinl - **f.** (Eastmancolor, Technicolor): Ernst Wild, Claus Riedel, Richard R. Rimmel - **mo.**: Hermann Haller - **m.**: Wilhelm Roggersdorf - **p.**: Terra Filmkunst - **o.**: Germania Occ., 1969 - **di.**: Eurocopfilms - **dr.**: 103'.

Eros Perversion — r.: Ron Wertheim - **f.** (Colore): Antonio Modica - **int.**: Carlo De Mejo, Nikky Gentile, Ajita Wilson, Greta Vajont - **p.**: Cinderella Productions - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Regionale - **dr.**: 92'.

Esce il Drago entra la Tigre — v. **Exit the Dragon Enter the Tiger**

Eskimo Limon (Pop Lemon) — **r.**: Boaz Davidson - **o.**: Israele, 1977 - **di.**: Stefano Film-Star - **dr.**: 100'.

V. altri dati (Berlino '78) in « Bianco e Nero », 1978, n. 3, p. 105.

Estelle et Flora (Pornoeroticomania) — **r.:** Reine Pirau [Pierre Unia] - **s., sc.:** R. Pirau - **f.** (Colore): Jean-Jacques Renon - **mo.:** Mic Lehire - **m.:** Guy Printemps - **so.:** J. Caltrault - **int.:** Barbara Moose, Valérie Martin, Noëlle Bellamy, André Miller, Ernest Gardepi, Josyanne Delettre, Martine Semo - **p.:** Unia Films S.A. - **o.:** Francia, 1979 - **di.:** Regionale - **dr.:** 83'.

Evil in the Deep (L'avventuriero degli abissi) — **r.:** Virginia Stone - **s.:** basato su un racconto di Jules Verne - **sc.:** J.A.S. McCombie - **f.** (Colore DeLuxe): J.A.S. Combie - **m.:** Christopher Lively Stone - **int.:** Stephen Boyd (il tenente Johnny), Rosey Grier (Asper), David Ladd (Jos), Cheryl Soppelmoor (Sally), Chuck Wooley, Darby Hinton, Art Matrand, Larry Verdugo, Wendy Douglas - **p.:** V. Stone, J.A.S. McCombie per Producers Group Inc.-D. & R. Film Projet - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Malbor-Kent - **dr.:** 83'.

Excitation au soleil (Eccitazione carnale) — **r., s., sc.:** Michel Blanc [Michel Lemoine] - **f.** (Colore): Nestor Theodoros [Philippe Theaudière] - **mo.:** Joël Garanger - **m.:** Guy Bonnet - **int.:** Dominique Sinclair [D. Sejourne], Gabriele Pontello, Hervé Amolou, Olivier Mathot, Morgane, Muriel White, Anouchka - **dp.:** Jacques Ristori - **p.:** M. Lemoine per Productions du Daunou-Réalisations M. Lemoine - **o.:** Francia, 1978 - **di.:** Metheus - **dr.:** 88'.

Exit the Dragon Enter the Tiger (Esce il Drago entra la Tigre) — **r.:** Lee Tse Nam - **s., sc.:** Chang Shun Yee - **ad.:** Hugo Grimaldi - **f.** (Colore): Yip Chin Biu - **m.:** Chow Fook Leung - **istruttori arti marziali:** Loong Fei, San Moo - **int.:** Bruce Li [Ho Tsung-Tao] (David Lee), Loong Fei, Mai Chi Chiang, San Moo, An Ping, Chang Sing Yee, Tsao Shao Jung - **p.:** Jimmy Shaw, R.P. Shah per Hong Kong Alpha Motion Picture Co. - **o.:** Hong Kong, 1976 — **di.:** Gold-Pec - **dr.:** 84'.

Extraterrestri torneranno, Gli — v. **Erinnerungen an die Zukunft**

Fantasmi — v. **Phantasm**

Fedora (Fedora) — **r.:** Billy Wilder - **o.:** Germania Occ., 1978 - **di.:** Linea C.I. - **dr.:** 110'.

V. recensione di Oreste De Fornari in questo fascicolo a p. 174, giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 128 e altri dati a p. 164.

Felicità nel peccato, La — v. **Nuits brulantes de Linda, Les - Qui a violé Linda?**

Felicity (Felicity sexy adolescenza) — **r.:** John D. Lamond - **asr.:** Miki Viala, George Turner, Andrew Friedman - **s., sc.:** "Felicity Robinson" - **f.** (Eastmancolor): Gary Wapshott - **asf.:** Denis Nikolic - **scg.:** Stephen Walsh - **c.:** Diane Morris - **t.:** Margaret Archman - **mo.:** Russell Hurley - **ca.:** « Mama's Little Girl » di D. Lambert, B. Potter, eseguita da Linda George - **so.:** John Phillips - **int.:** Glory Annen (Felicity Robinson), Christopher Milne (Miles), Jody Hanson (Jenny), Joni Flynn (Steve), Marilyn Rodgers, Gordon Charles, avid Bradshaw, Toni Maines, Ted Kwok, Joe Lin, John Michael Howson, Angela Menzies Wills, Sarah Lee, Christine Calcutt, Arlene Andrewartha, Michael Leong, Merryn Anstee, Rachel Yared, John Stewart, Catrina Chong, Harry Chin Quan, Robert Oakley, John Lamond jr., Charles Gilroy, Wayne Lau, Joanne Barker, Lee Lan Wong, Wong Tak, Le Siu Tong, John Kwok, Keith Hurley, Felicity Hoffman, Chrissie Janes, Dieter Buntrock, Stephen Nicholson, Pak Siu Wan, Chang Tsoye Sheyong, Chang Ling Wai, Mary Tao, Wong Yai Kwong, Frank Chu, Stephen Bearer, Grant Abel, Peon Sai Hung, Jean Kain, Nina Holgate, Kwok Yin Ying, Angel Reid, Michael Wong, Tsui Sze Lan, Thomas Tso, Rod Densley, Laurie Jordan, Linda Ferguson, Geoff Chingun, Malcolm G. Sim, Debbie Poon - **dp.:** Tom Broadbridge - **pe.:** William Marshall - **p.:** R. Hurley, J.D. Lamond per Krystal Film Productions - **o.:** Australia, 1979 - **di.:** Trac-Martino - **dr.:** 77'.

Ferdinando il duro — v. **Starke Ferdinand, Der**

Figlio delle stelle — v. **Tu sei l'unica donna per me**

Foul Play (Gioco sleale) — **r.:** Colin Higgins - **r. 2ª unità:** M. James Arnett -

asr.: Gary D. Daigler, Larry J. Franco - **s., sc.:** C. Higgins - **f.** (Movielab): David M. Walsh - **f. 2ª unità:** Rexford Metz - **scg.:** Alfred Aweeney - **arr.:** Robert R. Benton - **t.:** Tom Case - **mo.:** Pembroke J. Herring - **m., dm.:** Charles Fox, brani scelti da « The Mikado » di W.S. Gilbert, Arthur Sullivan, eseguiti dall'Opera di New York City, diretta da Julius Rudel - **orch:** Ruby Raksin - **ca.:** « Ready to Take a Chance Again » di Ch. Fox, Norman Gimbel, orchestrata da Richard Behrke; « Copacabana » di Jack Feldman, Bruce Sussman, Barry Manilow, cantata da B. Manilow; « Stayin' Alive » di Barry Gibb, Maurice Gibb, eseguita dai Bee Gees; « I Feel the Earth Move » di Carole King - **so.:** Jeff Wexler - **acrobati:** Craig Baxley, Hal Needham, Glynn Rubin - **int.:** Goldie Hawn (Gloria Mundy), Chevy Chase (Tony Carlson), Burgess Meredith (sig. Hennesey), Tachel Roberts (Gerda Casswell), Eugene Roche (l'arcivescovo Thorncrest/suo fratello gemello), Dudley Moore (Stanley Tibbets), Marilyn Sokol (Stella), Brian Dennehy (Fergie), Marc Lawrence (Stiltskin), Chuck McCann (l'impresario teatrale), Billy Barty (J.J. MacKuen), Don Calfa (Scarface), Bruce Solomon (Scott), Cooper Huckabee (Sandy), Pat Ast (signora Venus), Frances Bay (signora Russel), Lou Cutell (l'amministratore del palazzo), William Frankfather (Whitey Jackson), John Hancock (Coleman), Barbara Sammeth (Sally), Queenie Smith (Elsie), Hope Summers (Ethel), Irene Tedrow (signora Monk), Ion Teodorescu (Turk), Janet Wood (Sylvia), David Cole (l'usciere del teatro), Bill Gamble (Dickinson), Cyril Magnin (il papa Onorio XII), Neno Russo (Luigi), Rollin Moriyama (l'uomo giapponese), Mitsu Yashima (la donna giapponese), Jophery Brown (il poliziotto), John Hatfield (la guardia di sicurezza), Joe Bellan (l'uomo nella cabina telefonica), Enrico Di Giuseppe (Nanki-Pooh), Glenys Fowles (Yum-Yum), Kathleen Hegierski (Peep-Bo), Sandra Walker (Pitti-Sing), Thomas Jamerson (Pish-Tush), Richard McKee (Pooh-Bah), Jane Shaulis (Katisha), Shirley Python (Esme), Michael David, M. James Arnett, Chuck Walsh, Connie Sawyer, F. Jo Mohrbach, Garry Goodrow - **dp.:** Peter V. Herald - **p.:** Thomas L. Miller, Edward K. Milkis per Shelburne Associates-Paramount-Miller-Milkis-C. Higgins Picture - **pa.:** P.V. Herald - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 115'.

Freaky Friday (Tutto accadde un venerdì) — **r.:** Gary Nelson - **asr.:** Ronald R. Grow, Cheryl Downey - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Mary Rodgers - **sc.:** M. Rodgers - **f.** (Technicolor): Charles F. Wheeler - **scg.:** John B. Mansbridge, Jack Senter - **arr.:** Robert Benton - **c.:** Chuck Keehne, Emily Sundby - **mo.:** Cotton Warburton - **m.:** Johnny Mandel - **ca.:** « I'd Like to Be You for a Day » di Al Kasha, Joel Hirschhorn - **so.:** Ron Ronconi - **consigliere tecnico:** Larry Meddock - **int.:** Barbara Harris (la signora Andrews), Jodie Foster (Annabel Andrews), John Astin (il signor Andrews), Patsy Kelly (la signora Schmauss), Dick Van Patten (Harold Jennings), Vicki Schreck (Virginia), Sorrell Booke (il signor Dilk), Alan Oppenheimer (il signor Joffert), Marc McClure (Boris Harris), Marie Windsor (la signora Murphy), Sparky Marcus (Ben Andrews), Ceil Cabot (la signorina McGuirk), Brooke Mills (la signora Gibbons), Karen Smith (Mary Kay Gilbert), Al Molinaro (il commerciante di tessuti), Iris Adrian (una passeggera sull'autobus), Barbara Walden (la signora Benson), Shelly Juttner (Hilary Miller), Charlene Tilton (Bambi), Lori Rutherford (Jo-Jo), Jack Sheldon (Lloyd), Laurie Main (il signor Mills), Fuddle Bagley (il conducente dell'autobus), Fritz Feld (il signor Jackman), Jimmy Van Patten (il cassiere), Ruth Buzzi, Kaye Ballard, Marvin Kaplan, Don Carter, Dermott Downs - **dp.:** Tom McCrory - **p.:** Ron Miller per Walt Disney - **pa.:** Tom Leetch - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 105'.

Furore erotico — v. ... **Und sie geniessen die Liebe**

Gardenia, il giustiziere della mala — **r.:** Domenico Paolella - **s.:** Teodoro Agrimi, Antonio Capone, Augusto Caminito - **sc.:** A. Caminito - **f.** (Technicolor): Sergio Rubini - **scg.:** Carlo Leva - **mo.:** Amedeo Giomini - **m.:** Franco Califano - **int.:** F. Califano (Gardenia), Martin Balsam (Salluzzo), Robert Webber (Caruso), Eleonora Vallone (Regina), Maria Baxa, Licinia Lentini, Lorraine De Selle, Loredana Del Santo, Franco Diogene, Gualtiere Rispoli, Roberto Della Casa, Melissa, Fabrizio Jovine, Venantino Venantini - **p.:** Orsa Maggiore Cinematografica-P.A.C. - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 100'.

Gaspards, Les (Cari amici miei...) — **r., s.:** Pierre Tchernia - **sc.:** P. Tchernia, René Goscinny - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Jean Tournier - **scg.:** Willy Holt - **mo.:** Françoise Javet, Isabel Garcia de Herreras - **m.:** Gérard Calvi - **so.:** Jean-Louis Ducarme - **int.:** Michel Serrault (Rondin), Chantal Goya (Marie-Hélène), Charles Denner (il ministro), Philippe Noiret (Gaspard de Montfermeil), Prudence Harrington (Pamela), Michel Galabru (il commissario Lalatte), Annie Corday (Ginette Lalatte), Gérard Depardieu (il postino), Daniel Ivernel (il barone), Jean Carmet (Paul Bourru, il mercante di vino), Hubert Deschamps (l'abate Lestinguois), Marie-Pierre de Gerando (Jerôme Aubier), Pierre Destailles (l'uomo dal cappello bianco), Roger Carel (Alberto Sopranelli, il tenore), Gérard Hernandez (Hervé Balzac, ispettore di polizia), Françoise Cingal (Sophie, un'amica di Marie Hélène), Robert Rollis (Marcel Merlin, il camionista), Ruytchi Souzouki (un turista giapponese), Henri Podrier (il brigadista Pommier), Paul Demange (il portiere del Ministero), Bernard Musson (Albert Galmier), Raymond Meunier (Mathieu), Conrad Van Bork (Helmut von Sturmundrang), Reginald Lombard (Averell Nixon), Michel Muller (Nicolas), Denise Metmer (Eva), Jacques Legras (Bougras) - **p.:** Films de la Seine-Albina Production-ORTF, Parigi/Raymond Leblanc, Bruxelles - **o.:** Francia-Belgio, 1973 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 94'.

Giochi perversi di una signora bene — v. **MitGift**

Gioco sleale — v. **Foul Play**

Giorni del cielo, I — v. **Days of Heaven**

Gioventú stuprata — v. **Calore nel ventre**

Goin' South (Verso il Sud) — **r.:** Jack Nicholson - **asr.:** Michael Daves, William Beasley, Jesus Marin - **s.:** John Herman Shaner, Al Ramrus - **sc.:** J.H. Shaner, Al Ramrus, Charles Shyer, Alan Mandel - **f.** (Metrocolor): Nestor Almendros - **scg.:** Toby Carr Rafelson, Augustin Ytuarte - **escgs.:** Larry Cavanaugh, Raul Camarena - **c.:** William Ware Theiss - **t.:** Bob Westmoreland - **mo.:** Richard Chew, John Fitzgerald Beck - **m.:** Van Dyke Parks, Perry Botkin jr.; « Available Space » di Ry Cooder, eseguita dall'autore; « Scarf Dance » di Cécile Chaminade, eseguita da Enoch & Company - **so.:** Arthur Rochester - **acrobati:** May R. Boss, Loren Janes - **guardiani dei cavalli:** Robert Wilson, Guillermo Panuco - **int.:** Jack Nicholson (Henry Lloyd Moon), Mary Steenburgen (Julia Tate), Christopher Lloyd (Frank Towfield), John Belushi (Hector), Veronica Cartwright (Hermine), Richard Bradford (lo sceriffo Andrew Kyle), Jeff Morris (Big Abe), Danny DeVito (Clyde, conosciuto come "Hog"), Tracey Walter (Coogan), Gerald H. Reynolds (Efframe Polty), Luana Anders (Laurette Anderson), George W. Smith ("Shorty" Anderson), Lucy Lee Filippin (Mary Haber), Ed Begley jr. ("Whitey" Haber), Maureen Byrnes (Emily Warren), B.J. Merholz (Edgar Warren), Nancy Coan Kaclik (Miriam Standard), R.L. Armstrong (John Standard), Britt Leach (Parson Weems), Georgina Schmidt (Florence), Lin Shaye (la donna col parasole), Don McGovern (Norvell, il barista), Dennis Fimple (il boia), Robret L. Wilson (l'ubriaco), Carlton Risdon (il conducente della carrozza), Barbara Ann Walters, Anne Ramsey, Marsha Ferri (le tre zitelle), Anne T. Marshall, Anita Terrian (le signore truccate) - **dp.:** Clark Paylow, Alberto A. Ferrer, Joe O'Har - **p.:** Harry Gittes, Harold Schneider per Paramount - **pa.:** Chayo Lopez - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 110'.

Greta-La donna bestia — v. **Haus ohne Männer**

Greta, la tortionnaire — v. **Haus ohne Männer**

Griffin and Phoenix: A Love Story (Quando passi da queste parti) — **r.:** Daryl Duke - **s., sc.:** John Hill - **f.** (Colore): Richard C. Glouner - **arr.:** Lucian M. Hafley - **c.:** John S. Perry - **t.:** Ken Chase - **mo.:** O. Nicholas Brown - **m.:** George Aliceson Tipton - **so.:** Tom Overton - **int.:** Peter Falk (Geoffrey Griffin), Jill Clayburgh (Sarah Phoenix), Dorothy Tristan (Jean), John Lehne (George), George Chandler (il vecchio), John Harkins (il dottor Glenn), Milton Parsons (il professore), Irwin Charone (il dottor Thompson), Ben Hammer (il dottor Feinberg), Randy Faustino (Randy Griffin), Stephen Rogers (Bob Griffin), Ken Sansom (il dottor

Harding), Rod Haase (l'usciere), Sally Kirkland, Russell Shannon, Caroline Yablans - **pe.:** Paul Junger Witt - **p.:** Tony Thomas per Danny Thomas Productions-ABC Circle Film - **pa.:** Judith Craig Marlin, David M. Shapiro - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** Reak - **dr.:** 95'.

Hair (Hair) — **r.:** Miloš Forman - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** United Artists - **dr.:** 115'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 177, giudizio di Giannalberto Bendazzi (Cannes '79) a p. 107 e altri dati a p. 120.

Hardcore (Hardcore) — **r.:** Paul Schrader - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 108'.

V. giudizio di Giovanni Spagnoletti (Berlino '79) in « Bianco e Nero », 1979, n. 3, p. 74 e altri dati a p. 88.

Harry and Tonto (Harry & Tonto) — **r.:** Paul Mazursky - **asr.:** Tony Ray, Jon Sanger, Dodie Fawley - **s., sc.:** P. Mazursky, Josh Greenfeld - **f.** (Colore DeLuxe): Michael Butler - **scg.:** Ted Haworth - **arr.:** John Godfrey - **mo.:** Richard Halsey - **m.:** Bill Conti - **so.:** Jeffrey Haas, William Marky - **ammaestratori animali:** Lou Schumacher, Betty Schumacher - **int.:** Art Carney (Harry Coombs), Ellen Burstyn (Shirley), Chief Dan George (Sam Due Piume), Geraldine Fitzgerald (Jessie), Larry Hagman (Eddie), Arthur Hunnicut (Wade), Phil Bruns (Burt), Joshua Mostel (Norman), Melanie Mayron (Ginger), Dolly Jonah (Elaine), Herbert Berghof (Rivetowski), Avon Long (Leroy), Barbara Rhoades (Happy Hooker), Cliff De Young (Burt jr.), Lou Guss (Dominic), Mike Nussbaum (il vecchio impiegato), René Enriquez (il commesso di drogheria), Michael McCleery (Mugger), Rashel Novikoff (la signora Rothman), Sybil Bowan (l'anziana proprietaria), Joe Madden (il mendicante), Bette Howard (l'impiegata all'obitorio), Muriel Beerman (il conducente del taxi), Clint Young (il conducente dell'autobus), Lititia Toole (Jessie), W. Benson Terry (il marito di Jessie), Gregg Harris (il nipotino di Jessie), Anatol Winogradoff (Anatol), Patricia Fay, Cliff Norton, Michael Butler, Phil Roth, André Philippe, Sally K. Marr - **dp.:** Arthur Levinson - **p.:** P. Mazursky per 20th Century-Fox - **pa.:** T. Ray - **o.:** U.S.A., 1974 - **di.:** United Artists - **dr.:** 115'.

Harry & Tonto — v. **Harry and Tonto**

Haus ohne Männer/Greta, la tortionnaire (Greta-La donna bestia) — **r.:** Jess Franco [Jesus Franco Manera] - **s., sc.:** Manfred Gregor - **f.** (Eastmancolor): Ruedi Kuttel - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Dyanne Thorne (Greta Delgado), Eric Falk (Paul Rego), Tanya Busselier (Abi Philips), Lina Romay, Howard Maurer, Angela Ritschard, Peggy Markoff - **p.:** Elita/Aetas - **o.:** Svizzera-Francia, 1976 - **di.:** Orange-Velox - **dr.:** 100'.

High-Ballin' (Truck Drivers) — **r.:** Peter Carter - **asr.:** Tony Thatcher, Donald McCutcheon, April Grieco - **s.:** Richard Robinson, Stephen Schneck - **sc.:** Paul Edwards - **f.** (Colore): René Verzier - **scg.:** Claude Bonnière - **t.:** Shonagh Jabour - **mo.:** Eric Wrate - **m.:** Paul Hoffert - **ca.:** « High Rollin' », di Jerry Reed, Dick Feller, eseguita da J. Reed - **so.:** Douglas Ganton - **coordinatore acrobazie:** Gary Davis - **acrobati:** Bud George Davis, Robert Hannah, Dwayne McLean, John Berger, Peter Grant, Barry Swatuk, Randall Carpenter - **int.:** Peter Fonda (Rane), Jerry Reed (Duke), Helen Shaver (Pickup), Chris Wiggins (King Caroll), Christopher Langevin (Tanker), David Ferry (Harvey), Myrna Lorrie (la cantante campagnola), Mary Pirie (Vonetta), Wendy Thatcher (Hijacker), Harvey Atkin (Buzz), Les Carlson (Bud), Arnie Achtman (Cue), Ardon Bess (il poliziotto), George Buza (il magazziniere), Michael Hogan (Reggie), Eric House (Slater), Kay Hawtrey (Ma), Michael Ironside (Butch), Cec Linder (un altro poliziotto), Chris Lumiere (Freddie), Linda Rennhofer (la cameriera), Brian Nasimok (un altro magazziniere), Alan Crofoot, Len Doncheff, John Firesen, Patrick Patterson, Prairie Oyster - **dp.:** Marilyn Stonehouse, William Corcoran, Gary Flanagan - **pe.:** Stanley Chase, William Hayward - **p.:** Jon Slan per American International Pictures-Pando Company, Los Angeles/Montreal Trust Company-Trustee-Flyer Syndicate, Montreal - **o.:** U.S.A.-Canada, 1977 - **di.:** IIF-Medusa - **dr.:** 108'.

Histoire du plaisir — v. **Cri du désir, Le**

Homme qui aimait les femmes, L' (L'uomo che amava le donne) — **r.**: François Truffaut - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 119'.

V. giudizio di Sandro Casazza (Berlino '77) in «Bianco e Nero», 1977, n. 4, p. 61 e altri dati a p. 72.

Hopla på Sengekanten (Sexy Club: le accompagnatrici) — **r.**: John Hilbard - **asr.**: Marit Jensen - **s.**: basato su un'idea di Connie Petit - **sc.**: Gitte Palsby, J. Hilbard - **f.** (Eastmancolor): Jan Weincke - **scg.**: Leo Jøgart, Søren Sørensen - **c.**: Nico Evelyn Olsson - **mo.**: M. Jensen, J. Hilbard, Finn Henriksen - **m.**: Ole Høyer - **ca.**: Birgit Christiansen, J. Hilbard, Børge Jørgensen - **so.**: Preben Mortensen - **int.**: Ole Søltoft (Adam Petersen), Vivi Rau (May Petersen), Søren Strømberg (Axel Hansen), Karl Stegger (il sindaco), Annie Birgit Garde (Maria), Louise Frevert (Susan), Ulla Jessen (Becky), Paul Hagen (Poulsen), Arthur Jensen (Madsen), Bjørn Puggård-Müller (Willy Rammelberger), Otto Brandenberg (l'ingegnere barbuto), Kate Mundt (Jean Thompson), Steen Frøhne (John), Willy Rathnor (l'uomo d'affari), Dario Campeotto (un italiano), Tom Wilke (l'altro italiano), Alvin Linnemann (il politicante), Annebie (Tilly), Valsø Holm (Pølsemand), William Kisum (l'ingegnere civile), Anker Ekelund (il giovane), Danny Drags, Vic Salomonsen, Hans Jørgen Jacobsen, Holger, Vistisen, Ivar Søe, Birgit, Alice, Kate, Helle, Connie - **p.**: Palladium - **pa.**: Lars Kolvig - **o.**: Danimarca, 1976 - **di.**: Carla Film - **dr.**: 90'.

Hound of the Baskervilles, The (Il cagnaccio dei Baskervilles) — **r.**: Paul Morrissey - **asr.**: Vincent Winter, Jonathan Benson, Gary White, Melvin Lind, Redmond Morris, Ian Whyte, Tim Desbois - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Arthur Conan Doyle - **sc.**: Peter Cook, Dudley Moore, P. Morrissey - **f.** (Technicolor): Dick Bush, John Wilcox - **scg.**: Roy Smith - **arr.**: Harry Cordwell - **escgs.**: Ian Whingrove - **c.**: Charles Knode - **t.**: Robin Grantham, Paul Engelen - **mo.**: Richard Marden, Glenn Hyde - **m.**: Dudley Moore - **so.**: Brian Simmons, George Stephenson - **int.**: Peter Cook (Sherlock Holmes), Dudley Moore (il Dr. Watson/Ada Holmes/il signor Spiggot), Denholm Elliott (Stapleton), Joan Greenwood (Beryl Stapleton), Terry-Thomas (il Dr. Mortimer), Max Wall (Arthur Barrymore), Irene Handl (la signora Barrymore), Kenneth Williams (Sir Henry Baskerville), Hugh Griffith (Frankland), Dana Gillespie (Mary Frankland), Roy Kinnear (Ethel Seldon), Prunella Scales (Glynis), Penelope Keith (l'addetta alla sala dei massaggi), Spike Milligan (il poliziotto), Lucy Griffiths (Iris), Jessie Matthews (la signora Tindale), Rita Webb, Mohammed Shamsi, Patsy Smart (le massaggiatrici), Geoffrey Moon (Perkins), Josephine Tewson, Vivien Neve, Jacquie Stevens (le suore), Anna Wing (Daphne), Henry Woolf (il negoziante), Molly Maureen (la signora Oviatt), Helena McCarthy (Enid), Ava Cadell (Marsha), Sidney Johnson, Pearl Hackney (i passeggeri del treno) - **pe.**: Michael White, Andrew Braunsberg - **p.**: John Goldstone per M. White Ltd - **pa.**: Tim Hampton - **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **di.**: Stefano Film - **dr.**: 85'.

Husbands (Mariti) — **r.**: John Cassavetes - **asr.**: Alan Hopkins, Simon Hinkley - **s., sc.**: J. Cassavetes - **f.** (Colore DeLuxe): Victor Kemper - **scg.**: René D'Auriac - **mo.**: Tom Cornwall, Jack Woods, Robert Heffernan - **m.**: Richard Quinian - **so.**: Dennis Maitland, Barrie Copland - **int.**: Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), John Cassavetes (Gus), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), Leola Harlow (Leola), Meta Shaw (Annie), John Kullers (Red), Dolores Delmar (la contessa), Peggy Lashbrook (Diana Mallabee), Eleanor Zee (la signora Hines), Claire Malis (la moglie di Stuart), Lorraine McMartin (la madre di Annie), Edgar Franken (Ed Weintraub), Sarah Felcher (Sarah), Antoinette Kray ("Jesus Loves Me"), Gwen Van Dam ("Jeannie"), John Armstrong ("Happy Nirthday"), Eleanor Gould ("Normandy"), Carinthia West (Susanna), Rhonda Parker (Margaret), Joseph Boley (il ministro), Judith Lowrey (la nonna di Stuart), Joseph Hardy ("Shanghai Lil"), K.C. Townsend (la barista), David Rowlands (Stuart Jackson), Anne O'Donnell, Gena Wheeler (le infermiere) - **dp.**: Robert Greenhut - **p.**: Al Ruban per Faces Music Inc. - **pa.**: Sam Shaw - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Impegno-Reak - **dr.**: 95'.

Hustler Squad (Quattro donne disposte a tutto) — **r.**: Cesar Gallardo - **f.** (Metro-

color): Felipe Sacdalan - **int.:** John Ericson (il maggiore "Stony" Stonewall), Karen Ericson (il tenente Jennifer West), Lynda Sinclaire (Cindy Lee Dawson), Nory Wright (Rose Carson), Ramon Revilia (Paco Rodriguez), Johanna Raunio (Anna Oleson), Liza Lorena (Sonya) - **p.:** Cirio Santiago, Bob Waters per Premiere Productions, Manila/Crown International, Los Angeles - **o.:** Filippine-U.S.A., 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 98'.

Ice Castles (Castelli di ghiaccio) — **r.:** Donald Wrye - **asr.:** Jerry Grandey, Cheryl Downey, Jonathan Zimmerman, William B. Venegas - **s.:** Gary L. Baim - **sc.:** D. Wrye, G.L. Baim - **f.** (Metrocolor): Bill Butler - **scg.:** Joel Schiller - **arr.:** Joanne MacDougall - **c.:** Richard Bruno, Anya Robertson - **cor.:** Brian Foley - **t.:** Bob Mills - **mo.:** Michael Khan, Maury Winetrobe, Melvin Shapiro - **m.:** Marvin Hamilisch - **ca.:** « Through the Eyes of Love » di M. Hamlisch, Carole Bayer Sager, eseguita da Melissa Manchaster; « A Fifth of Beethoven » (basata sulla V Sinfonia di Beethoven) di Walther Murphy, eseguita dall'autore; « Midnight Blue », eseguita da M. Manchester; « Voyager » eseguita da The Alan Parsons Project - **so.:** Glen Anderson, Richard Raguse - **consulenti tecnici per il pattinaggio:** Gilbert A. Holmes, Richard Vraa, Jack Might - **allenatrici pattinaggio:** Barbara Williams, Jennie Walsh - **coordinatori pattinaggio:** Tammy Klindworth, Ruby Mason - **pattinatori:** Patty Elder, Jim Nickerson, Dee Ingalls - **int.:** Robby Benson (Nick Peterson), Lynn-Holly Johnson (Alexis Winston), Colleen Dewhurst (Beulah Smith), Tom Skerritt (Marcus Winston), Jennifer Warren (Deborah Mackland), David Huffman (Brian Dockett), Diane Reilly (Sandy), Craig T. McMullen (il dottore), Kelsey Ufford (Ceciel Monchet), Leonard Lilyholm (l'allenatore di Hockey), Brian Foley (il coreografo), Jean Claude Bleuze (l'allenatore francese), Teresa Willmus (Annette Brashlout), Diana Holden (tecnico Raggi X), Michelle McLean (la pattinatrice), Carol Williams (il produttore TV) - **dp.:** Phillip Goldfarb - **pe.:** Rosilyn Heller - **p.:** John Kemeny per International Cinemedia Center - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Columbia Ceiad - **dr.:** 108'.

I Don't Want to Be Born (Sharon's Baby) — **r.:** Peter Sasdy - **asr.:** David Bracknell - **s.:** Nato De Angeles - **sc.:** Stanley Price - **f.** (Eastmancolor): Kenneth Talbot - **scg.:** Roy Stannard - **c.:** Brenda Dobbs - **cor.:** Mia Nadasi - **t.:** Eddie Knight - **mo.:** Keith Palmer - **m., dm.:** Ron Grainer - **so.:** Kevin Sutton - **int.:** Joan Collins (Lucy Carlesi), Eileen Atkins (sorella Albana), Donald Pleasence (il dottor Finch), Ralph Bates (Gino Carlesi), Caroline Munro (Mandy), Hilary Mason (la signora Hyde), John Steiner (Tommy), Janet Key (Jill), George Claydon (Hercules), Judy Buxton (Sheila), Derek Benfield (l'ispettore di polizia), Stanley Lebor (il sergente di polizia), John Moore (il sacerdote), Phyllis McMahon (la suora), Andrew Secombe (il fattorino), Susan Richards (la vecchia signora), Floella Benjamin (l'infermiera), Penny Darch (l'altra infermiera), Janet Brett, Val Hoadley (le ballerine), Lopez e Suzie Lightning - **pe.:** Nato De Angeles - **p.:** Norma Corney per Unicapital - **o.:** Gran Bretagna, 1975 - **di.:** Orange - **dr.:** 100'.

Immoralità, L' — **r.:** Massimo Pirri - **s., sc.:** M. Pirri, Federico Tofi, Morando Morandini jr. - **f.** (Telecolor): Riccardo Pallottini - **mo.:** Cleofe Conversi - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Lisa Gastoni (Vera), Howard Ross [Renato Rossini] (Federico), Karin Trentephol (Simona), Mel Ferrer (il marito di Vera), Andrea Franchetti, Angela Luce, Wolfango Soldati, Franco Ferri, Deborah Lupo, Ida Meda - **p.:** Benedetto Conversi per Una Cinecooperativa-Ducale Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Una Cooperativa - **dr.:** 109'.

Ines de Villalonga, 1870 o **La novicia** (I peccati di una monaca) - **r.:** Juan Julio Balcazar - **s., sc.:** Miguel Cusol - **f.** (Colore): Fernando Cobo, Maria Sentis - **mo.:** Emilio Ortiz - **m.:** Wolfgang Amadeus Mozart, eseguita da José Espeital - **int.:** Monica Zanchi (Ines de Villalonga), Tony Marogno (il capitano Jacobo Valesy y Riera), Gloria Martin (suor Giacinta), Mireya Ross, Maria Rey, Marta Angelat - **p.:** J.J. Balcazar Prod. - **o.:** Spagna, 1978 - **di.:** Regionale - **dr.:** 87'.

Inferno di una donna, L' — v. **Through the Looking Glass**

Inferno sommerso, L' — v. **Beyond the Poseidon Adventure**

Jaguar Lives (Nel mirino del giaguaro) — **r.:** Ernest Pintoff - **asr.:** Kuki Lopez Rodero, Roberto Parra - **s., sc.:** Yabo Yablonsky - **f.** (Eastmancolor): John Cabrera - **om.:** Ricardo G. De Navarrete, Jinpei Nomura - **scg.:** Ron Talsky, Adolfo Cofino, Shigemori Shigeta - **escgs.:** A. Parra - **c.:** Ron Talsky, Maria Escriva - **t.:** Angel Luis De Diego - **mo.:** Angelo Ross - **m.:** Robert O. Ragland - **ca.:** « Jug of Wine » di Elliot Redpearl, eseguita dall'autore; « Smokin » di Rob Walsh, Gerry Gibson, eseguita dalla Fuller Avenue Band - **so.:** George Stephenson - **coordinatori acrobazie:** Robert Bralver, Ryu Kuze - **int.:** Joe Lewis (Jonathon Cross, il "Giaguaro"), Christopher Lee (Adam Caine), Donald Pleasence (il generale Villanova), Barbara Bach (Anna), Capucine (Zina Vanacore), Joseph Wiseman (Ben Ashir), Woody Strode (Sensei), John Huston (Ralph R. Richards), Gabriel Melgar (Ahmed), Anthony de Longis (Brett), Sally Faulkner (Terry), Gail Grainger (Consuelo), Anthony Heaton (Coblintz), Luis Prendes (Habish), Simon Andreu (Petrie), James Smilie (Reardon), Oscar James (Collins), Ray Jewers (Jessup), Ralph Brown (Logen) - **dp.:** Vicente Escriva jr., Kate Morris, Joanna Cheung, William Ross, Juan Clemente Prosper - **pe.:** Sandy Howard - **p.:** Derek Gibson per Jaguar Productions - **pa.:** Quinn Donoghue - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** P.A.C.-DIF - **dr.:** 85'.

Je suis une call girl, ou... tous les chemins menent à l'homme (Amanda: le avventure erotiche di una ragazza squillo) — **r.:** Max Pecas [Guy Gilbert] - **s., sc.:** G. Gilbert - **f.** (Eastmancolor): Aldo Greci - **m.:** Romano Mussolini - **int.:** Gayle Corradine (Monique), Jacques Stani (Antoine), Yves Cougnon, Pierre Querut, Jacques Herlin - **p.:** Mercator Production - **o.:** Belgio, 1977 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

John travolto... da un insolito destino — **r.:** Neri Parenti - **s.:** Gianni Simonelli - **sc.:** Massimo Franciosa, N. Parenti - **f.** (Technicolor): Alberto Spagnoli **scg.:** Luciana Vasile - **mo.:** Mario Morra - **m.:** Paolo Vasile - **int.:** Giuseppe Spezia (Gianni), Angelo Infanti (Raoul), Gloria Piedimonte (Gloria), Franco Agostini (Alvisio), Ilona Staller (Ilona), Enzo Cannavale (Caruso), Claudio Bigagli, Massimo Giuliani, Adriana Russo, Massimo Vanni, Sonia Viviani - **p.:** Laser Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

Karleksvirveln (Vieni vieni voglio fare l'amore con te) — **r.:** Andrew Whyte - **asr.:** Peter Nordh - **s., sc.:** A. Whyte - **f.** (Eastmancolor): Torbjörn Lindqvist **scg.:** Eva Dahl - **c.:** Lilla Sanberg - **cor.:** Ivan Nhtalov - **t.:** Gun Noren - **m.:** Frank Duval, Trevor Duncan, Monia Liter - **so.:** Johnie Lejström, Per Dahlund - **int.:** Barbra Scott (Gladys), Jack Frank (Romeo), Ann Von Lindberger (Doris), Jan Olof Rydövist (il signor "X"), Sonja Rivera (la principessa), Jan Kleverand (il banchiere), Evert Eranholm (l'ispettore), Arne Sjöholm (Arnold), Eva Strand (Isabelle), Robert Eriksson (Luigi), Johan Tall (il signor James), Thore Karlsson (il detective privato), Lena Blom (Barbra), Mustafa Jabad (lo sceicco), Raymond Ekhlom (il diplomatico), Anna Parker (Vivi), Mona Larsson (la ragazza spia), Stig Elm (il fattorino), Lennart Gran, Ted Svensson (gli scassinatori), Marie Viklund, Mia Martinsson, Liz Nordgren, Kurt Lind - **dp.:** Thomas Pettersson, Hans Sjödin - **p.:** A. Whyte per Scandinavian Art Film - **o.:** Svezia, 1976 - **di.:** Product - **dr.:** 98'.

King of the Gypsies (Il re degli zingari) — **r.:** Frank Pierson - **asr.:** J. Alan Hopkins, Laurie B. Eichengreen - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Peter Maas - **sc.:** F. Pierson - **f.** (Technicolor): Sven Nykvist, Edward Lachman - **om.:** Fred Schuler - **scg.:** Gene Callahan, Jay Moore - **arr.:** Robert Drumheller, John Godfrey - **c.:** Anna Hill Johnstone, John Boyt - **cor.:** Julie Arenal - **t.:** Giannetto De Rossi, Alan Weisinger, Carl Fullerton - **mo.:** Paul Hirsch - **m.:** David Grisman - **dm.:** Jimmie Haskell, John Carlini - **ca.:** « Be My Love » di Nicholas Brodzky, Sammy Cahn, eseguita da Robert Jason; « Ridin' » di Pegasus, Rick Galaher, eseguita da Pegasus - **so.:** Dennis Maitland - **consulenti tecnici:** Steve Shahol, Eddie Coyne - **coordinatore acrobazie:** Glenn Wilder - **ricercatori:** Lynn Smith, Patrizia van Brandenstein - **int.:** Sterling Hayden (il re Zharko Stepanowicz), Shelley Winters (la regina Rachel), Susan Sarandon (Rose), Judd

Hirsch (Groffo), Eric Roberts (Dave), Brooke Shields (Tita), Annette O'Toole (Sharon), Anne Potts (Persa), Michael V. Gazzo (Spiro Giorgio), Antonia Rey (Danitza Giorgio), Stephen Mendillo (Adolf), Daniel Spira (lo zio Miller), Joe Zaloom (Rui Ilanovitch), Lou Cevetillo (Pete Stepanowicz), Svee Schooler (Phuro), Corey Einbinder (Dave, bambino), Danielle Brisbois (Tita, bambina), Tiffany Bogart (Rose, bambina), Marc Vahanian (Groffo, bambino), Mary Louise Wilson (Ivy), David Rounds (il sig. Kessler), Anthony Holland (il sig. Tomlin), Bernie McInerney (il dottore di Zharko), David Little (l'avvocato di Kessler), Martin Rosenblatt (l'avvocato di Zharko), Paul Sparer (il dottore di Dave), Tom Quinn, Fred Coffin, Michael Higgins, MacIntyre Dixon, Marc Victor, James Shannon, Mark Weston, Joe Maruzzo, Alice Drummond, Franklin Scott, Jay Norman, Artie Cavallo, Glen Gianfrancisco, William Duell, Roy Brocksmith, Blake Brocksmith, Harris Laskaway, Tom Mason; Stephane Grappelli, David Grisman, John Carlini, Don Um Romao, Andy Statman, Diz Disley, Buell Neidlinger, Matt Glaser (gli zingari musicisti), Alison Contreras Woodstock, Rachel Ticotin, Mara Coehn, Pamela Khoury, Dee-Dee Friedman, Janet Panetta, Manola Rivera, Hason Harfouche, Tony Constantine, John Sowinski, Julio R. Ceasar, Ed Henkel (gli zingari ballerini) - **dp.:** David Streit, John Starke - **pe.:** Fred C. Caruso - **p.:** Federico De Laurentiis - **pa.:** Anna Gross - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 113'.

Lachez les chiennes (Penetration) — **r., s., ad., sc.:** Bernard Launois - **f.** (Eastmancolor): Henri Théron - **mo.:** F. Pineau - **m.:** Alain Légrand, Gérard Uges - **int.:** Michel Barbey, Stéphanie Olivier, Alexandre Rignault, Chantal Broquet, Alice Arno, Rudy Lenoir, Ghislaine Kay, Christian Fabre, Jean Michael Dermay, Guy Jacquet, Jean Jacquet, Alain Cornille, Dominique Chamfort, Michèle Krust, A. Bontemp, Jasmine La Rouge, Aika Landell - **p.:** Annie Fabre, André Cambrésy, B. Launois per T.E.O.C., Parigi/B.O.S. Company di Vadus - **o.:** Francia-Liechtenstein, 1972 - **di.:** Cinepatrizia - **dr.:** 100'.

La chiamavano Bilbao — v. **Bilbao**

Laserblast (L'uomo laser) — **r.:** Michael Rae - **asr.:** Andy Gallerani - **s., sc.:** Franne Schacht, Frank Ray Perilli - **f.** (Colore): Terry Bowen - **e. an.:** Dave Allen - **scg.:** Pat McFadden - **escgs:** Harry Woolman - **t.:** Ve Neill - **mo.:** Jodie Copelan - **m.:** Joel Goldsmith, Richard Band - **so.:** Jerry Wolfe - **e. laser.:** Paul Gentry - **acrobati:** Wally Crowder, Larry Dunn, John De Troia - **int.:** Kim Milford (Billy Duncan), Cheryl Smith (Kathy Farley), Gianni Russo (Tony Craig), Ron Masak (lo sceriffo), Dennis Burkley (Pete Ungar), Barry Cutler (Jesse Jeep), Mike Bobenko (Chuck Boran), Eddie Deezen (Froggy), Keenan Wynn (il colonnello Farley), Roddy McDowall (il dottor Mellon), Rick Walters (Mike London), Simmy Bow (il benzinaio), Joanna Lipari (Franny), Wendy Wernli (Carolyn Spicer), Melinda Wunderlich (la ragazza sulla spiaggia), Franne Schacht (la segretaria dello sceriffo), Eric Jenkins (il pilota), Janet Dey (Eleanor Duncan), Michael Bryar - **dp.:** Penny Rae - **p.:** Charles Band per Irwin Yablans Company - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** General - **dr.:** 85'.

Last Wave, The (L'ultima onda) — **r.:** Peter Weir - **o.:** Australia, 1977 - **di.:** Eurocopfilms - **dr.:** 106'.

V. giudizio di Giorgio Gosetti (Avoriaz '78) in « Bianco e Nero », 1978, n. 3, p. 109 e altri dati (Berlino '78) a p. 105.

Leidenschaftliche Blümchen (Niente vergini in collegio) — **r.:** André Farwagi - **s.:** basato sul romanzo « The Passion Flower Hotel » di Rosalind Erskine - **sc.:** Paul Nicolas - **f.** (Panoramica, Colore): Richard Suzuki - **co.:** Larry Fuller - **m.:** Francis Lai, Bill Haley, Les Comets - **ca.:** « See You Later Alligator », « Rock a Beatin' Boogie », « Shake Rattle and Roll », « Debbie's Song », « My Baby Blue », « The First Kiss » di A. Farwagi - **int.:** Nastassja Kinski (Debbie), Gerry Sundwuist (Fibs), Véronique Delbourg (Marie-Louise), Stefano D'Amato (Plum Pudding), Gabriele Blumm (Cordelia), Dean Chapman, Nigel Greaves, Marion Kracht, A.Z. Markus, Carolin Ohrner, Peter Schmidt-Pawloff, Fabiana

Udenio - **p.**: Artur Brauner per CCC-Filmkunst/Victoria - **o.**: Germania Occ.-Francia-Austria, 1977 - **di.**: 2 Film - **dr.**: 100'.

Letzte Schrei, Der (Quel desiderio di lei) — **r.**: Robert van Ackeren - **s., sc.**: R. van Ackeren, Joy Market, Iris Wagner - **f.** (Colore): Dietrich Lohmann - **mo.**: Clarissa Amlarch - **m.**: C.A.M. - **int.**: Barry Foster (Edward), Delphine Seyring (Simona), Peter Hall (Leo), Kristie Pooley (Jella, la figlia di Simona), Ellen Umlauf, Udo Kier, Henning Schlüter, Rolf Zacher, Helga Krauss, Jean-Pierre Bonnin - **p.**: Inter-West-Film-R. van Ackeren - **o.**: Germania Occ., 1975 - **di.**: Orange - **dr.**: 90'.

Liceali supersexy, Le — v. **Schlmädchen-Report 11. Teil - Probieren geht über Studieren**

Love and Bullets (Tiro incrociato) — **r.**: Stuart Rosenberg - **asr.**: Jack Aldworth, Benjamin Rosenberg, Robert C. Ortwin - **s.**: Wendell Mayes - **sc.**: W. Mayes, John Melson - **f.** (Metrocolor): Fred Koenekamp, Anthony Richmond - **scg.**: John De Cuir, Colin Grimes - **arr.**: Richard Goddard, Joe Chevalier, Russ Menzer - **escgs.**: Richard Parker, Gene Grigg - **c.**: Dorothy Jeakins - **t.**: Philip Rhodes, Joe Di Bella - **mo.**: Michael F. Anderson - **m.**: Lalo Schifrin - **ca.**: « Stand by Your Man » di Tammy Wynette, Billy Sherrill, eseguita da T. Wynette - **so.**: Gene Garvin, John Bramall - **coordinatore acrobazie:** Bennie Dobbins - **int.**: Charles Bronson (Charlie Congers), Jill Ireland (Jackie Pruitt), Rod Steiger (Joe Bomposa), Henry Silva (Vittorio Faroni), Strother Martin (Louis Monk), Bradford Dillman (Brickman), Michael V. Gazzo (Lobo), Paul Koslo (Huntz), John Hallam (Cerutti), Val Avery (Caruso), Sam Chew (Cook), William Gray (Mike Durant), Jerome Thor (il senatore), Joe Roman ("coroner"), Albert Salmi (Andy Minton), Sidney Keene (Machoni), Richard Graydon (Antonio), Alan Bryce (Freddo), Robin Clarke (George), Andy Romano (Marty), Lorraine Chase (la ragazza di Vittorio), Raynold Gideon (l'avvocato), Ramon Chavez (il poliziotto americano), Rik Colitti (Carlo), Joe Bellucci (Alibisi), James Keane (il dottore), Karen Wyeth (la cameriera), Ray Lefre, Richard Brose, Lon Carli, Cliff Pellow, Chip Lucia, Joe Rainer, Michael Parrent, Gene Earle, Alex Mayo, J. Kenneth Campbell, Zoren Veltman, Urs Keller, Hans Kronig, Sapp Gruber - **dp.**: Hal Klein, Georges Casati, Basil Rayburn - **p.**: Pancho Kohner per ITC - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 101'.

Mariti — v. **Husbands**

Mark, The (Toro e Vergine incontro ravvicinato) — **r.**: Elias Myler - **f.**: (Eastmancolor) - **int.**: Claudine Beccarie, Artemis Tsarmy, Carol Gire, Dora Kalvin, Harry Trifon - **p.**: Andromeda Film - **o.**: Grecia, 1977 - **di.**: F.G.R. - **dr.**: 79'.

Martin (Vampyr) — **r., s., sc.**: George A. Romero - **f.** (Colore): Michael Gornick - **mo.**: G.A. Romero - **m., arrang.**: Donald Rubinstein - **so.**: Tom Buba - **int.**: John Amplas (Martin), Lincoln Maazel (Tati Cuda), Christine Forrest (Christina), Elyane Nadeau (signora Santini), Tom Savini (Arthur), Sarah Venable (la vittima casalinga), Fran Middleton (la vittima sul treno), Al Levitsky (Lewis), G.A. Romero (Padre Howard), James Roy (il Decano), J. Clifford Forrest jr. (Padre Zulemas), Robert Ogden (il commesso), Donaldo Soviero (il prete), Donna Siegal (la donna), Robert Barner, Stephen Fergelic (i poliziotti), Douglas Serene, Jeanne Serene (i ciclisti), Nick Mastandrea, John Sozansky (i soldati di Marina), Ingeborg Forrest (la signora Anderson), Carol McCloskey (la signora Bellini), Albert J. Schmaus, Lillian Schmaus, Francis Mazzoni, Vincent D. Survinski, Tony Buba, Pasquale Buba, Clayton Mckinnon, Regis J. Survinski, Tony Pantanella, Harvey Eger, Tom Weber - **p.**: Richard Rubinstein per Braddock Associates-Laurel Group Presentation - **pa.**: Patricia Bernesser, Ray Schmaus - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Star - **dr.**: 95'.

Matilda (Uppercut) — **r.**: Daniel Mann - **asr.**: Chico Day, Louis S. Muscate, Peter H. Schindler - **s.**: basato su un romanzo di Paul Gallico - **sc.**: Albert S. Ruddy, Timothy Galfas - **f.** (Panoramica, Colore): Jack Woolf - **scg.**: Boris Leven - **arr.**: Ruby Levitt - **c.**: Jack Martell, Donna Roberts Orme - **mo.**: Allan Jacobs - **m., dm.**: Jerrold Immel - **ca.**: « When I'm with You, I'm Feelin'

Good » di Carol Connors, Ernie Sheldon, eseguita da Pat Boone - **so.:** Gary Cunningham - **narratore:** Clive Revill - **int.:** Elliot Gould (Bernie Bonnelli), Robert Mitchum (Duke Parkhurst), Harry Guardino (lo zio Nono), C. Revill (Billy Baker), Lionel Stander (Pinky Schwab), Karen Carlson (Kathleen Smith), Roy Clark (Wild Bill Wildman), Art Metrano (Gordon Baum), Larry Pennell (Lee Dockerty), Roberta Collins (Tanya Six), Lenny Montana (Mercanti), Frank Avianca (Renato), George Latka (l'arbitro), Mike Willesee (l'annunciatore australiano), Fred Carney (Clay), Charlie Brill (Barker), David Clarke (lo sceriffo), John Cunningham (Dave Holter), Ted Hartley (Payne Smith), Harry Holcombe (il signor Hardy), Elizabeth Kerr (la signora Hardy), Ed Max (Matson), Bill Quinn (Donoghue), Doe De Fish, Pat Henry, Matty Jordan, Shep Saunders, Dan Dunphy, Rex Everhart, Bob Hodges, James Jeter, James F. Lennon, John Thomas, Rita Karin, Gary Morgan - **dp.:** Richard F. McWhorter - **pe.:** Richard R. St. Johns - **p.:** Albert S. Ruddy per Melvin Simon-Film Finance Group Presentation-A.S. Ruddy Production - **pa.:** Paul Sapounakis - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Medusa Cinematografica - **dr.:** 95'.

Metti le donne altrui ne lo mio letto... — v. **Cuando los maridos iban a la guerra**

Misteri delle Bermude, I — v. **Bermude Depths, The**

Misteriosa Pantera Rosa e il diabolico ispettore Clouseau, La — v. **Pink Panter and Inspector, The**

MitGift (Giochi perversi di una signora bene) — **r.:** Michael Verhoeven - **asr.:** Susanne Schimkus, Marion Kroner - **s., sc.:** P. Verhoeven - **f.** (Colore): Igor Luther - **scg.:** Walter Gold - **mo.:** Helga Borsche - **m.:** Michael Ruggeberg - **int.:** Senta Berger (Alice), Mario Adorf (Edgar), Ron Ely (Kurt), Helmut Qualtinger (il commissario), Luigi Pistilli (l'ispettore italiano), Silvano Tranquilli (il dottore), Elisabeth Flickenschildt, Heidi Stoh, Dietrich Kerky, Friedrich von Thun, Hartmut Becker, Hans Elwenspoek, Nora Minor, Wolfgang Fisher, Michael Gahr, Michael Habek - **p.:** Sentana Film-WDR - **o.:** Germania Occ., 1975 - **di.:** Orange - **dr.:** 110'.

Mon premier amour (Due volte donna) — **r.:** Elie Chouraqui - **s.:** basato su un romanzo di Jack Alain Leger - **sc., d.:** E. Chouraqui - **f.** (Eastmancolor): Bernard Zitzerman - **scg.:** Hilton McConnico - **c.:** Karl Lagerfeld - **mo.:** Marie-Josèphe Voyotte - **m.:** Michel Legrand, brani dalla « Traviata » di Giuseppe Verdi - **so.:** Harick Maury, Claude Villard - **int.:** Anouk Aimée (Jane Romain), Richard Berry (Richard), Gabriele Ferzetti (Georges), Jacques Villeret (Jacques Labrousse), Natalie Baye (Fabienne), Gilles Segal (il professore), Nicole Seguin (Carole), Arlette Gordon (Sarah), Jacques Ebner (il portiere di notte), Réné Bouloc (il tassista), Stéphane Nachba (Michel bambino), Bernard-Pierre Donadieu (il proprietario del bar), Maurice Chouraqui (un amico), Patrick Buenos - **dp.:** Jean-Claude Bourlat - **p.:** Gaumont-FR3-Sept Films - **o.:** Francia, 1978 - **di.:** Gaumont-VaLe - **dr.:** 95'.

[Morbosità di una orientale] — **r.:** Katsuhiko Fuji - **s., sc.:** Masaysa Daikubara - **f.** (Colore): Kenji Hagiwara - **m.:** Shin Takada - **int.:** Izumi Shima, Ann Charton, Janet Glyte, King Byrbo, Price Williams, Robert Russell - **p.:** Masahiko Yamaki per Nikkatsu Corporation - **o.:** Giappone, 1978 - **di.:** Regionale - **dr.:** 90'.

Murder by Decree (Assassinio su commissione) — **r.:** Bob Clark - **asr.:** Ariel Levy, Guy Travers, Ken Goch - **s.:** John Lloyd, Elwyn Jones, basato sul dossier di "Jack lo Squartatore" - **sc.:** John Hopkins - **f.** (Metrocolor): Reginald H. Morris - **om.:** James Turrell - **scg.:** Harry Pottle, Peter Childs - **arr.:** Denise Exshaw - **escgs.:** Michael Albrechtson - **c.:** Judy Moorchoft, Ron Beck - **t.:** Peter Robb-King, Jane Royle - **mo.:** Stan Cole - **m.:** Carl Zittrer, Paul Zaza - **so.:** John Mitchell - **int.:** Christopher Plummer (Sherlock Holmes), James Mason (il Dr. Watson), David Hemmings (l'ispettore Foxborough), Susan Clark (Mary Kelly), Anthony Quayle (Sir Charles Warren),

John Gielgud (il primo ministro), Frank Finlay (l'ispettore Lastrade), Donald Sutherland (Robert Lees), Genevieve Bujold (Annie Crook), Chris Wiggins (il Dr. Harding), Teddi Moore (la signora Lees), Peter Jonfield (William Slade), Roy Lansford (Sir Thomas Spivey), Catherine Kessler (Carrie), Ron Pember (Makins), June Brown (Annie Chapman), Terry Duggan (Dannie), Hilary Sista (Catherine Eddowes), Anthony Man (Laniers), Betty Woolfe (la signora Hudson), Iris Fry (Elizabeth Stride), Ann Mitchell (Jane), Katherine Stark (Molly), Elaine Cameron (Ellen), Stella Courtney (Betty), Judy Wilson (Emily), Ron Pattison (Carroll), Victor Langeley (il principe di Galles), Pamela Abbott (la principessa Alexandra), Robin Marchall ("Eddy", il duca di Clarence), Danny Long (conestabile Long), Michael Cashman (conestabile Watkins), Richard Pescuid (il dottore), Pat Brackenbury (la bambinaia), Ken Jones, Geoffrey Russell, Peggy Ann Clifford - **dp.:** John Davis, Ted Rouse - **pe.:** Len Herberman - **p.:** René Dupont, B. Clark per Saucy Jack Inc., Toronto/ Decree Productions, Londra - **o.:** Canada-Gran Bretagna, 1978 - **di.:** Cineriz - **dr.:** 110'.

Nella misura in cui... — **r.:** Piero Vivarelli - **s.:** P. Vivarelli, Antonio Clementi - **sc.:** P. Vivarelli, Ottavio Alessi - **f.** (Panoramica, Colore): Roberto D'Ettorre Piazzoli - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Augusto Martelli - **int.:** Duilio Del Prete (Piero), Elide Melli (Donatella), Alessandro Vivarelli (Alex), Ottavio Alessi (se stesso), Angela La Vorgna, Filippo De Gara, Elias Murillo, Teresa Passante, Bruno Rosa - **p.:** Cooperativa "Graffiti" - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Superfilm-Grassia - **dr.:** 95'.

Nel mirino del giaguaro — v. **Jaguar Lives**

Niente vergini in collegio — v. **Leidenschafttliche Blümchen**

Norma Rae (Norma Rae) — **r.:** Martin Ritt - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 115'.

V. giudizio di Giannalberto Bendazzi (Cannes '79) in questo fascicolo a p. 99 e altri dati a p. 122.

Notte rossa del falco, La — **r.:** Juan Bosch - **s.:** basato su un romanzo di Dashiell Hammett - **sc.:** Alberto De Santis - **f.** (Panoramica, Colore): Gino Santini - **mo.:** Jose Antonio Rojo - **m.:** Franco Julian - **int.:** Chet Bakon [Gianni Garko] (il detective), Diana Loris (Dina), Roberto Camardiel (Max Thaler), Daniel Martin (Wilson Sr.) - **p.:** Antonio Grisanti per PEA, Roma/Dara, Barcellona - **o.:** Italia-Spagna, 1978 - **di.:** Drai - **dr.:** 91'.

Novicia, La — v. **Ines de Villalonga, 1870**

Nuits brulantes de Linda, Les - Qui a violé Linda? (La felicità nel peccato) - **r.:** Rick Deconinck - **s., sc.:** Alain Marivaux, G.F. Riccioli - **f.** (Telecolor): Gérard Brissaud - **m.:** Iann Wira, Charles Gordanne - **int.:** Alice Arno (Marie-France Bertrand), Lina Romay (Lorna), Monica Swinn (Olivia), Pierre Taylou, James Harris, Paul Muller - **p.:** Eurociné, Parigi/Parva Cinematografica, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1974 - **di.:** Regionale - **dr.:** 79'.

Oliver's Story (Oliver's Story) — **r.:** John Korty - **asr.:** Mel Howard, Candy Suerstedt - **s.:** basato su un romanzo di Erich Segal - **sc.:** E. Segal, J. Korty - **f.** (Panoramica, Colore): Arthur Ornitz - **om.:** Don Sweeney - **scg.:** Robert Gundlach - **arr.:** Phil Smith - **c.:** Peggy Farrell - **t.:** Fern Buchner - **mo.:** Stuart H. Pappé - **m.:** Lee Holdridge, « Oliver's Theme » di Francis Lai - **so.:** Jack C. Jacobsen - **int.:** Ryan O'Neal (Oliver Barrett), Candice Bergen (Marcie Bonwit), Nicola Pagett (Joanna Stone), Edward Binns (Phil Cavilleri), Benson Fong (John Hsiang), Charles Haid (Stephen Simpson), Kenneth McMillan (Jamie Francis), Ray Milland (il signor Barrett), Josef Sommer (il dottor Dienhart), Sully Boyar (il signor Gantilano), Swoosie Kurtz (Gwen Simpson), Meg Mundy (la signora Barrett), Beatrice Winde (Waltereen), Sol Schwade (Arlie), Padre Frank Toste (padre Giamatti), Cynthia McPherson (Anita), Gloria Irizarry (la donna delle pulizie), Deborah Rush (I ragazza al bar), Ann

Risley (la ragazza al bar), Louis Turenne, Victor Gil de LaMadrid, José L. Torres, Miguel Loperena, Sarah Beach, Wilfredo Hernandez, Dora Collazo-Levy, Herb Braha, Peter Looney - **dp.:** Richard McWhorter, Paul Ganapoler - **p.:** David V. Picker der Drake Associates-Pramount - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 90'.

One and Only, The (Un tipo straordinario) — **r.:** Carl Reiner - **asr.:** Bob Birnbaum, David Nicksay - **s., sc.:** Steve Gordon - **f.** (Colore): Victor J. Kemper - **scg.:** Edward Carfagno - **arr.:** Ruby Levitt - **mo.:** Bud Molin - **m.:** Patrick Williams - **ca.:** « The One and Only » di P. Williams, Alan Bergman, Marilyn Bergman, cantata da Kacey Cisyk; « My Mammy » di Walter Donaldson, Sam M. Lewis, Joe Young, cantata da Anthony Battaglia; « Getting to Know You », di Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II, cantata da Henry Winkler - **so.:** Bud Alper - **int.:** Henry Winkler (Andy Schmidt), Kim Darby (Mary Crawford), Gene Saks (Sidney Seltzer), William Daniels (il signor Crawford), Harold Gould (Hector Moses), Hervé Villechaize (Milton Miller), Richard Karron ("L'elefante"), Chavo Guerrero (Indian Joe), Anthony Battaglia (Andy, da bambino), Ed Begley jr. (Arnold, "il re"), Brandon Cruz (Sherman), Lucy Lee Filippin (Agatha Franklen), Charles Frank (Paul Harris), H.B. Haggerty ("Capitan Nemo"), Dennis James (se stesso), Ralph Manza (Bellman), Ken Olfson (il signor Arnold), Jack Scalici (il cameriere), Will Seltzer (Eddie), Mary Woronov (Arlene), Bill Baldwin, Peter Brocco, Jean LeBouvier, Amzie Strickland - **dp.:** Dick McWhorter - **pe.:** Robert Halmi - **p.:** Steve Gordon, David V. Picker per Balmoral Associates - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 110'.

Partizan (Wehrmacht, i giorni dell'ira) — **r.:** Stole Jankovic - **s., sc.:** Howard Berk, S. Jankovic - **f.** (Eastmancolor): Boza Miletic, Jerzy Wojcik - **mo.:** Michael Economou - **m.:** Mikis Theodorakis, Vojislav-Voki Kostic, Kornelije Kovac, Vojkan Borisavljevic, Boris Bizetic - **int.:** Rod Tylor (Marko), Adam West (il capitano Kurt Kohler), Xenia Gratsos (Anna Kleiss), Peter Carsten (il colonnello Henke), Bata Zivojinovic (Braka), Olivera Katarina (Mila), Rick West, Jovan Janicijevic, Dragomir Felba, Branko Plesa, Gizela Vukovic, Marinko Sebez, Janez Vrhovac, Cane Franulovic - **p.:** Film Cetrdesetpvra-Avala Film, Belgrado/Noble Productions, Los Angeles - **o.:** Jugoslavia-U.S.A., 1974 - **di.:** General - **dr.:** 85'.

Patrick (Patrick) — **r.:** Richard Franklin - **asr.:** Tim Burstall, James Parker, Paul Hallam - **s., sc.:** Everett de Roche - **f.** (Colore): Don McAlpine - **scg.:** Leslie Binns - **arr.:** Peter Kendall - **c.:** Kevin Regan - **t.:** José L. Pérez - **mo.:** Edward McQueen-Mason - **m., dm.:** Brian May, « Le Sacre du Printemps » di Igor Stravinsky - **so.:** Paul Clark - **consiglieri medici:** Dr. Laurence Shnookla, Dr. Geoff Parkin, Dr. R.M. Simpson - **consigliere trattamento shock:** H. Bratspies - **int.:** Susan Penhaligon (Kathy Jacquard), Robert Helpmann (Dr. Roget), Rod Mullinar (Ed Jacquard), Bruce Barry (Dr. Brian Wright), Julia Blake (Matron Cassidy), Helen Hemingway (suor Williams), Robert Thompson (Patrick), Maria Marcedes (l'infermiera Panicale), Walter Pym (il capitano Fraser), Frank Wilson (il sergente di polizia Grant), Carole-Ann Aylett (la madre di Patrick), Peter Culpan (l'assistente di Grant), Gillian Seamer (l'infermiera), Paul Young, Marilyn Rodgers, Peggy Nichols, John Murphy, Everett de Roche, Ray Chubb - **dp.:** Barbi Taylor - **pe.:** William Fayman - **p.:** Anthony I. Ginnane, R. Franklin per Australian International Film Corporation-Filmways Australasia-Australian Film Commission-Victorian Film Commission - **o.:** Australia, 1978 - **di.:** Eurocops - **dr.:** 103'.

Paura — v. **Coeur froid, Le**

Peccati di una novizia, I — v. **Ines de Villalonga, 1870**

Penetration — v. **Lachez les chiennes**

Persecution (La strana signora della grande casa) — **r.:** Don Chaffey - **asr.:** Tony Waye - **s.:** basato sul romanzo « I Hate You Cat! » di Robert B. Hutton,

Rosemary Wootten - **sc.**: R.B. Hutton, R. Wootten - **d.**: Frederick Warner - **f.** (Eastmancolor): Ken Talbot - **scg.**: Jack Shampan - **c.**: Anthony Mendelsohn - **mo.**: Michael Campbell - **m.**: Paul Ferris - **so.**: John Brommage - **int.**: Lana Turner (Carrie Masters), Ralph Bates (David Marters), Olga Georges-Picot (Monique Kalfon), Suzan Farmer (Janie Masters), Mark Weavers (David, giovane), Patrick Allen (Robert Masters), Jennifer Guy (la cameriera), Shelagh Fraser (la signora Banks), Ronald Howard (il dottor Ross), Trevor Howard (Paul Bellamy) - **dp.**: Robin Douet - **pe.**: Joe Solomon - **p.**: Kevin Francis per Fanfare Corp.-Tyburn Film Productions - **pa.**: Hugh Attwooll - **o.**: Gran Bretagna, 1974 - **di.**: CIAL - **dr.**: 90'.

Phantasm (Fantasmi) — **r., s., sc.**: Don Coscarelli - **f.** (Technicolor): D. Coscarelli - **om.**: Marc Schwartz, Jacalyn Welan - **consulente ottico:** Roberto Quezada - **scg.**: S. Tyer, David Gavin Brown - **escgs.**: Paul Pepperman - **c.**: Shirl Quinlan - **t.**: Shirley Mae - **mo.**: D. Coscarelli - **m.**: Fred Myrow, Malcolm Seagrave - **ca.**: « Sittin' Here at Midnight » di Bill Thornbury - **so.**: Michael Gross - **int.**: Angus Scrimm (l'uomo gigantesco), Michael Baldwin (Mike Pearson), Bill Thornbury (Jody Pearson), Reggie Bannister (Reggie), Kathy Lester (la signora nella lavanda), Terrie Kalbus (la nipotina dell'indovina), Ken Jones (il custode), Susan Harper (l'amica), Lynn Eastman (Sally), David Auntzen (Toby), Ralph Richmond (il barista), Bill Cone (Tommy), Laura Mann (Debby), Mary Ellen Shaw (l'indovina), Myrtle Scotton (la domestica) - **dp.**: Robert Del Valle - **p.**: D.A. Coscarelli per New Breed Productions Inc. - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Eurocopfilms - **dr.**: 96'.

Piaceri solitari, I — v. **Plaisirs solitaires, Les**

Pink Panter and Inspector, The (La misteriosa Pantera Rosa e il diabolico ispettore Clouseau) — **r.**: Gerry Chinguy, Rober McKimson, Dave Detiege, Sid Marcus, Bob Richardson, Brad Case, Art Davis - **s.**: Tony Benedict, Jim Ryan, John W. Dunn, D. Detiege, Cliff Roberts, Cullen Houghtaling - **an.**: Norm McCabe, George Grandpre, Bob Matz, W. Batchelder, M. Perez, M. Gould, N. Shin - **disegni**: David H. De Patie, Fritz Freleng - **mo.**: L. Gunther, R. Donley, R. Corwin, R. Gannon, J. Siracusa, D.H. De Patie, R. Gillis - **m.**: Henry Mancini - **p.**: D.H. De Patie, F. Freleng per Miridisch Film - **o.**: U.S.A., 1966-1967-1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 108'.

(Il film comprende 17 "cartoon": **Napoleno bomba ... parte; Pinkplant for Two; Toro Pink; Star Pink; I ... remi in barca; Cat and the Pink Panter; Sprinkle Me Pink; Spark plug Pink; Lascia fare al cane; Bomb viaggio; Pink Bananas; Pink Arcade; Supermarket Pink; Rosso di notte son sempre botte; Pinklogist; Pink Press; Pink Swath**).

Plaisirs solitaires, Les (I piaceri solitari) — **r.**: Francis Leroi - **asr.**: Christophe Smith, Christian Spanneut - **s., sc.**: F. Leroi, Joel Maris - **f.** (Eastmancolor): Roger Fellous - **mo.**: Annabelle - **m.**: Jean Pierre Pouret, Dany Darras - **ca.**: « Let I Be » di John Lennon, Paul McCartney - **int.**: Maryline Guillaume (Joëlle), Siegfried Cellier (Arlene), Cris Martin (Martine), Herve Amalou (Hector), Jean-Baptiste Ory (Guy), Gilles Kervizic (Eric), Dolores Manta (Charlotte), Bernard Talbin (Claude), René Douglas (il padre di Joëlle), Jack Gatteau (Olivier), Louison Boutin (il gigolo), Guy Royer, Dominique Aveline - **p.**: F. Leroi per Cinéma Plus - **o.**: Francia, 1976 - **di.**: Herald - **dr.**: 90'.

Poliziotta della squadra del buoncostume, La — **r.**: Michele Massimo Tarantini - **s.**: Francesco Milizia - **sc.**: F. Milizia, Marino Onorati, M.M. Tarantini - **f.** (Panoramica, Colore): Giancarlo Ferrando - **scg.**: Enzo Medusa - **c.**: Silvio Laurenzi - **mo.**: Raimondo Crociani - **m.**: Gianfranco Reverberi - **int.**: Edwige Fenech (Gianna D'Amico), Alvaro Vitali (Tarallo), Lino Banfi (Scappavia), Sal Borghese (Pierre La Tourenne), Franco Diogene (Nardecchia), Marzio C. Honorato, Gianfranco Barra, Giacomo Rizzo - **p.**: Dania Film-Medusa Distribuzione - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 94'.

Pop Lemon — v. **Eskimo Limon**

Porno amante, La — v. **Cathy fille soumise**

Pornodetenute, Le — v. **Presidio de mulheres violentadas**

Pornoeroticomania — v. **Estelle et Flora**

Pornoestasi — v. **Tous est permis**

Porno shock — v. **Ruf der blonden Göttin, Der**

Porno shop della 7ª strada, Il — r.: Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] - **asr.:** Donatella Donati - **s.:** Tito Carpi, A. Massaccesi - **sc.:** T. Carpi - **f.** (Colore): A. Massaccesi - **mo.:** Vincenzo Vanni - **m.:** Bruno Biriaco - **int.:** Anne Marie Clementi, Brigitte Petronio, Maximilian Vhener, Ernest Arold, Christian Borromeo, Peter Outlaw, Kien-Ho - **p.:** Kristal Film - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Regionale - **dr.:** 80'.

Presidio de mulheres violentadas (Le pornodetenute) — **r.:** Paolo Galante, Osvaldo De Oliveira - **s., sc.:** Raya de Aragao, O. De Oliveira - **f.** (Eastmancolor): Tony Rabatoni - **mo.:** Miklos Burges - **m.:** José Carlos Ferraresi - **int.:** Turibio Ruiz (il direttore del carcere), Esmeralda Barros, Meire Vera, Ugo Bisset, Glaucia Maria, Verginia Mayo, Ginira Camargo, Alda Fifa, Mario Piaf, Shirley Stece - **p.:** Cin. A.P. Galante - **o.:** Brasile, 1978 - **di.:** Unifilm-Star - **dr.:** 85'.

Quando passi da queste parti — v. **Griffin and Phoenix: A Love Story**

Quattro donne disposte a tutto — v. **Hustler Squad**

Quel desiderio di lei — v. **Letzte Schrei, Der**

Quel pomeriggio maledetto — r.: Marlon Sirko [Mario Siciliano] - **s., sc.:** Santiago Moncada, Marta Siciliano - **f.** (Technivision, Technicolor): Alejandro Ulloa - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Lee Van Cleef (Harry), John Ireland (Benny), Tita Barker (Krista), Robert Widmark (Jack), Al Landy, Diana Polakov, Karvin Well, Paolo Manincor, Jean Pierre Clarain, Fabian Lopez Tapia - **p.:** Metheus Film, Roma/Julio Perez Tabernero, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1977 - **di.:** Metheus - **dr.:** 105'.

Quintet (Quintet) — **r.:** Robert Altman - **asr.:** Tommy Thompson, Charles Braive - **s.:** R. Altman, Lionel Chetwynd, Patricia Resnick - **sc.:** Frank Barhydt, R. Altman, P. Resnick - **f.** (Colore DeLuxe): Jean Boffety - **om.:** Paul Van der Linden - **scg.:** Leon Ericksen, Wolf Kroeger - **escgs.:** David Horton - **c.:** Scott Bushnell - **t.:** Monty Westmore - **mo.:** Dennis M. Hill - **m., dm.:** Tom Pierson, eseguita dall'orchestra sinfonica di Londra - **int.:** Paul Newman (Essex), Vittorio Gassman (San Christopher), Fernando Rey (Grigor), Bibi Andersson (Ambrosia), Brigitte Fossey (Vivia), Nina Van Pallandt (Deuca), David Langton (Goldstar), Tom Hill (Francha), Monique Mercure (la compagna di Redstone), Craig Richard Nelson (Redstone), Maruska Stankova (Jaspera), Anne Gerety (Aeon), Michel Maillot (Obelus), Max Fleck (il venditore di legna), Françoise Berd (la donna della casa di carità) - **dp.:** Jim Kaufman - **pe.:** Tommy Thompson - **p.:** R. Altman per Lion's Gate Films-20th Century-Fox - **pa.:** Allan Nicholls - **o.:** U.S.A., 1979 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 119'.

V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 178.

Rabbiosamente femmine-Mugging — v. **Switch Blade Sisters**

Rabid (Rabid sete di sangue) — **r.:** David Cronenberg - **r. 2ª unità:** Jean Lafleur - **asr.:** John Fretz, Phil Desjardins - **s., sc.:** D. Cronenberg - **f.** (Eastmancolor): René Verzier - **f. 2ª unità:** Louis D'Ernstead - **scg.:** Claude Marchand - **c.:** Erla Gliserman - **t.:** Byrd Holland - **mo.:** J. Lafleur - **m.:** Ivan Reitman - **so.:** Richard Lightstone - **consigliere medico-tecnico:** Susan Thompson - **int.:** Marilyn Chambers (Rose), Frank Moore (Hart Read), Joe Silver (Murray Cypher), Howard Ryshpan (Dr. Dan Keloid), Patricia Gage (Dr. Roxanne Keloid), Susan Roman (Mindy Kent), J. Roger Periard (Lloyd Walsh), Lynne Deragon (l'infermiera Louise), Terry Schonblum (Judy Glasberg), Victor Désy (Claude Lapointe), Julie Anna (Rita), Gary McKeehan (Smooth Eddy), Terrence G. Ross (il contadino), Miguel Fernandes (l'uomo nel cinema), Robert O'Ree (il sergente di polizia), Jerome Tiberghien (Dr. Carl), Allan Moyle (il giovane uomo in anticamera), Kirk McColl (il ser-

gente di polizia), Jack Messinger (il poliziotto sull'autostrada), Grant Lowe (il camionista), Yvon Lecompte (il poliziotto), John Gilbert (Dr. Royce Gentry), Tony Angelo (lo spedizioniere), Una Kay (Jackie), Madeline Pageau (Beatrice Owen), Mark Walker (Steve), Bob Silverman (l'uomo in ospedale), Monique Belisle (Sheila), Isabelle Lajeunesse (la cameriera), Terry Donald (il cuoco), Louis Negin (Maxim), Harry Hill (Stasiuk), Riva Spier (Cecile), Greg Van Riel, Richard Farrell, Jeannette Casenave, Carl Wasserman, John Boylan, Malcolm Nelthorpe, Vlasta Vrana, Peter McNeill, Ron Mlodzik, Bob Girolami, Kathy Keefler, Murray Smith, Marcel Fournier, Valda Dalton, Denis Lacroix, Sherman Maness, Basil Fitzgibbon - **dp.:** Don Carmody - **pe.:** Ivan Reitman, André Link - **p:.** John Dunning per Cinepix-Dibar Syndicate-Canadian Film Development Corporation Famous Players - **pa.:** Dan Goldberg - **o.:** Canada, 1976 - **di.:** Regionale - **dr.:** 91'.

Rabid sete di sangue - v. **Rabid**

Re degli zingari, Il — v. **King of the Gypsies**

Remember My Name (Ricorda il mio nome) — **r.:** Alan Rudolph - **asr.:** Tommy Thompson, Peter Bergquist, Bill Cosentino - **s., sc.:** A. Rudolph - **f.** (Colore DeLuxe): Tak Fujimoto - **c.:** J. Allen Highfill - **t.:** Monty Westmore - **mo.:** Thomas Walls, William A. Sawyer - **ca.:** di Alberta Hunter, eseguite dall'autrice - **int.:** Geraldine Chaplin (Emily), Anthony Perkins (Neil Curry), Moses Gunn (Pike), Berry Berenson (Barbara Curry), Jeff Goldblum (il sig. Nudd), Timothy Thomerson (Jeff), Alfre Woodard (Rita), Marilyn Coleman (Teresa), Jeffrey S. Perry (Harry), Carlos Brown (Rusty), Dennis Franz (Franks), Terry Wills (il cameriere), Belita Moreno (la vicina), Barbara Dodd (la madre di Barbara), Jim Thalman (il detective), Tom Oberhaus (il poliziotto), Ina Gould, Jette Seear, Diana Daves, Maysie Hoy, Herb Kerns, Steve Mendillo, Richard Wahl, George Walsh - **pe.:** Tommy Thompson - **p.:** Robert Altman per Lion's Gate Films - **pa.:** Scott Bushnell, Robert Eggenweiler - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 92'.

Renaldo & Clara (Renaldo & Clara) — **r.:** Bob Dylan - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Atlantic-Reak - **dr.:** 232'.

V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 159 e altri dati a p. 172.

Ricorda il mio nome — v. **Remember My Name**

Rivoluzione sessuale in America, La — v. **Sex O-Clock U.S.A.**

Ruf der blonden Göttin, Der (Porno shock) — **r., s., sc.:** Manfred Gregor [Erwin C. Dietrich] - **f.** (Panoramica, Colore): Andrea Demmer - **m.:** Walter Baumgartner - **int.:** Vicky Adams (Susan), Jack Taylor (Jack Owens), Anne Sand, Karine Gambier, Ada Tauler, Victor Mendez, Ly Frey, Aida Gouveia - **p.:** Elite-Nestor - **o.:** Svizzera, 1977 - **di.:** Cinematrizia-Martino - **dr.:** 81'.

Same Time, Next Year (Lo stesso giorno il prossimo anno) — **r.:** Robert Mulligan - **asr.:** Donald Roberts, Dan Kolsrud - **s.:** basato sulla commedia omonima di Bernard Slade - **sc.:** B. Slade - **f.** (Technicolor): Robert Surtees - **scg.:** Henry Bumstead - **arr.:** Hal Gausman - **t.:** William Tuttle, Terry Miles - **mo.:** Sheldon Kahn - **m.:** Marvin Hamlisch - **ca.:** « The Last Time I Felt Like This » di M. Hamlisch, Marilyn Bergman, Alan Bergman, cantata da Johnny Mathis, Jane Olivor - **so.:** Gene Cantamesa - **int.:** Ellen Burstyn (Doris), Alan Alda (George Peters), Ivan Bonar (Chalmers), Bernie Kuby (un cameriere), Cosmo Sardo (un altro cameriere), David Northcutt (I pilota), William Cantrell (II pilota) - **dp.:** William Gray - **p.:** Walter Mirisch, Morton Gottlieb per Mirisch Corporation-Universal - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 118'.

V. recensione di Stefano Masi in questo fascicolo a p. 180.

Sbirri bastardi — v. **Sweeney 2**

Schulmädchen-Report 11. Teil — Probieren geht über Studieren (Le liceali

supersexy) — **r.**: Ernst Hofbauer - **asr.**: Peter Weissflog - **s.**: basato su un romanzo di Günther Hunold - **sc.**: Günther Heller - **f.** (Eastmancolor): Klaus Werner - **scg.**, **c.**: Peter Rothe - **t.**: Susanne Schroder - **mo.**: Herbert Taschner - **m.**: K.A. Dilz - **so.**: Fred Kohn - **int.**: Evelyne Bugram, Erika Deuringer, Anna Bogojevis, S. Verdening, Anna Duvier, Klaus Bohlke, Claus Tinney, Anna Moser, Hans Lauterbach, Hasso Preis, Josef Frohlich, Hans von Borsody, Astrid Bohner, Ulrich Beiger, Linda Caroll, Rolf Castell - **dp.**: Fred Zenker - **pe.**: Ludwig Spitaler - **p.**: Wolf C. Hartwig per Rapid-Film - **o.**: Germania Occ., 1976 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Schulmädchen-Report 9. Teil-Reifeprüfung vor dem Abitur (Sexy Party) — **r.**: Walter Boos - **s.**: basato su un romanzo di Günther Hunold - **sc.**: Günther Heller - **f.** (Colore): Klaus Werner - **scg.**: Georg Stiehle - **mo.**: Herbert Taschner - **m.**: Gert Wilden - **so.**: Freddy Kohn - **int.**: Christine Schöfberger, Yvonne Kersten, Alexa Mooser, Angelika Duvier, Gina Janson - **dp.**: Fred Zenker - **p.**: Wolf C. Hartwig per Rapid Film - **pa.**: Ludwig Spitaler - **o.**: Germania Occ., 1975 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Scorticateli vivi — **r.**, **s.**, **sc.**: Mario Siciliano - **f.** (Colore): **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Otello Colangeli - **m.**: Stelvio Cipriani - **int.**: Bryan Rostrom, Anthony Freeman [Antonio Sabato], Thomas Kerr, Pierluigi Giorgio, Ettore Pecorari, Antonio Diana, Stefano Cedrati, Giulio Lucatelli, Jean Emile, Aurelia Saba, Karin Well, Charles Borromel - **p.**: Metheus - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Orange - **dr.**: 95'.

Sette città di Atlantide, Le — v. **Warlords of Atlantis**

Seul le vent connait le reponse — v. **Antwort kennt nur der Wind, Die**

Sex O-Clock U.S.A. (La rivoluzione sessuale in America) — **r.**, **s.**, **sc.**: François Reichenbach - **f.** (Telecolor): Jean Collomb - **mo.**: Delphine Desfons - **m.**: Mort Shuman - **so.**: Don Dalmasso - **p.**: Eric Rochat per Yang Films-France Opéra Films - **o.**: Francia, 1976 - **di.**: Filmarte-Titanus - **dr.**: 81'.

Sexy Boat—La nave del piacere — v. **Somend på Sengekanten**

Sexy Club: le accompagnatrici — v. **Hopla på Sengekanten**

Sexy Party - v. **Schulmädchen-Report 9. Teil-Reifeprüfung vor dem Abitur**

Sharon's Baby — v. **I Don't Want to Be Born**

Silver Bears (Uomini d'argento) — **r.**: Ivan Passer - **asr.**: Mike Gowans, Bob Howard - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Paul Erdman - **sc.**: Peter Stone - **f.** (Technicolor): Anthony Richmond - **scg.**: Edward Marshall - **arr.**: Josie Macavin - **c.**: Ruth Myers - **t.**: Eric Allwright, Freddie Williamson - **mo.**: Bernard Gribble - **m.**: Claude Bolling - **so.**: Roy Charman - **consigliere:** Anthony Broad - **int.**: Michael Caine (Doc Fletcher), Cybill Shepherd (Debbie Luckman), Louis Jourdan (il principe Gianfranco Pietro Annunzio di Siracusa), Stéphane Audran (Shireen Firdausi), David Warner (Agha Firdausi), Tom Smothers (Donald Luckman), Martin Balsam (Joe Fiore), Jay Leno (Albert Fiore), Tony Mascia (Marvin Skinner), Charles Gray (Charles Cook), Joss Ackland (Henry Foreman), Jeremy Clyde (Nick Topping), Moustache (Bendetti), Mike Falco (Boston), Philip Mascellino (St. Louis), Leni Del-Genio (New York), Gus Giuffre (Chicago), Tommy Rundell (Miami), Max Starky (Los Angeles), Steve Plytas (l'impiegato), Victor Baring (il capo contabile), Joe Treggonino (il cuoco), Patricia Lecchi (Maria, la cameriera), Tom Andrew (Dorso), Phil Brown, Bruce Boa, Shane Rimmer, Robert Robinson (i banchieri americani), Anthony Broad, David English, Phil Caton, Edward Duke, Andrew Lane, Mark Penfold, Nigel Nevinson (gli agenti di cambio) - **dp.**: Brian Burgess - **pe.**: Martin C. Schute - **p.**: Arlene Sellers, Alex Winitsky per Raleigh Film Production - **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **di.**: Brollo-Reak - **dr.**: 155'.

Soldi degli altri, I — v. **Argent des autres, L'**

Somend på Sengekanten (Sexy Boat-La nave del piacere) — **r., s., sc.:** John Hilbard - **f.** (Eastmancolor): Jan Weincke - **m.:** Ole Hoyer - **int.:** Ole Soltøft, Paul Hagen, Anne Bie Warburg, Annie Birgit Garde, Henriette Hansen, Anne Grete Hilding, Rudoy Nyegaard, Alice Weaterling, Finn Lykke Nielsen, Otto Brandemburg, Arthur Jensen - **p.:** Palladium - **o.:** Danimarca, 1973 - **di.:** Carla-Star - **dr.:** 85'.

Someone Like Me/A Death in the Family (Attenti a quei due... ancora insieme) — **r.:** Roy Ward Baker, Sidney Hayers - **s., sc.:** Terry Nation - **f.** (Colore): Tony Spratling - **mo.:** Bert Rule - **m.:** Kenneth Thorne - **int.:** Roger Moore (Lord Brett Sinclair), Tony Curtis (Danny White), Diane Cilento (Kate Sinclair), Reginald Marsh, Joanne Daiton, Anne De Vigier, Denholm Elliott, Roland Culver - **p.:** Robert S. Baker per ITC - **o.:** Gran Bretagna-U.S.A., 1976 - **di.:** Variety-Martino - **dr.:** 100'.

Son premier été (Voglia di vivere, voglia d'amare) — **r.:** Joao Correa - **asr.:** Jean-Christophe Lamy - **s., sc.:** Charles Laurent Gondanoff, J. Correa - **ad.:** J. Correa - **d.:** Ch. L. Gondanoff - **f.** (Eastmancolor): Jean Rozenbaum - **mo.:** Bob van Hammée, Monique Kirsanoff - **m.:** Henri Seroka - **so.:** Ricardo Castro - **int.:** Trille Jorgensen (Marian), Claude Huart, Marcel Portier, Nady Laure, Marc Sand, Olivier Mathot, André Daufel, Nadia Vasil - **dp.:** Maurice Juven - **pe.:** Serge Gracieu - **p.:** Baudouin Mussche, Paul Vandendries per Cibelco, Bruxelles/Orpham Productions, Parigi - **o.:** Belgio-Francia, 1975 - **di.:** Reak - **dr.:** 89'.

S.O.S. Miami Airport — v. **Crash of Flight 401, The**

[Squadra omicidi chiama Cobra] — **r.:** Richard Scott - **f.:** (Cinemascope, Colore) - **int.:** Jimmy Lee, Wan Ping - **p.:** Schochiku Company - **o.:** Giappone - **di.:** Regionale.

Stallone — v. **Stud, The**

Starke Ferdinand, Der (Ferdinando il duro) — **r.:** Alexander Kluge - **s.:** basato sul racconto « Ein Bolchewist des Kapitals » di A. Kluge - **sc.:** A. Kluge - **f.** (Eastmancolor): Thomas Mauch, Martin Schafer - **mo.:** Heidi Genée, Agape Dorstewitz - **int.:** Heinz Schubert (Ferdinando Rieche), Verena Rudolph (Gertie Kallmann), Gert Gunter Hoffmann (Wilutzki), Joachim Hackethal (Kniebeling), Heinz Schimmelpfenning (Ganter), Siegfried Wischnewski (Kobras), Erich Kleiber (Rosotschke), Franz Kollasch (Gutermut), Dan van Husen (Wulf), Rudolf Wessely (Villenbesitzer), Daphne Wagner (Kaferkamp), Klaus Altmann (il giornalista), Wolfgang Scherer (Wertheim), Rudolf Bockelmann (Peilert), Uwe Möntmann (Jeschke), Marga Wiedner (la padrona di casa), Hark Bohm (il reporter), Barbara Assmann (una lavoratrice), Christoph Gerarths (l'uomo che sporge denuncia), Klaus Dersch (il dottor Grün), Karlheinz Thomas (il vice del gangster), Hans Faber, Johanna Elze, Ernst Hausdorf, Hermann Klingelhöller, Theo Möhrensehlager, Marianne Steinhardt, Dr. Gernot Wiegand - **p.:** Kairos-Filmproduktion-Reitz-Film - **o.:** Germania Occ., 1976 - **di.:** C 19 - **dr.:** 98'.
V. recensione di Giovanni Spagnoletti in questo fascicolo a p. 181.

Stesso giorno il prossimo anno, Lo — v. **Same Time, Next Year**

Storia del piacere, La — **v. Cri du désir, Le**

Strana signora della grande casa, La — v. **Persecution**

Stud, The (Stallone) — **r.:** Quentin Masetrs - **asr.:** Vincent Winter - **s.:** basato su un romanzo di Jackie Collins - **sc.:** J. Collins - **f.** (Colore): Peter Hannan - **scg.:** Michael Bastow - **c.:** Penny Rose - **t.:** Anne Marie Ward, Stella Morris - **mo.:** David Campling - **m.:** Biddu - **dm.:** John Cameron - **ca.:** « The Stud » di Biddu, eseguita dall'orchestra Biddu; « Every I's a Winner » di Errol Brown, eseguita dagli Hot Chocolate; « Emotions » di Barry Gibb, Robin Gibb, eseguita

da Samantha Sang; « Let's Go Disco » di Biddu, eseguita dai Real Thing; « Sorry I'm a Lady » di Rolf Soja. Frank Dostal, eseguita da Baccara; « Love Is the Drug » di Bryan Ferry, Andry Mackay, eseguita dai Roxy Music; « Native New Yorker » di Linzer, Randell, eseguita da Odyssey; « That's the Way I Like It » di H.W. Casey, R. Finch, eseguita dai KC, Sunshine Band; « It's Godd » di Biddu, Sammy Cahn, eseguita da Linda Lewis; « Deliverance » di Ecama, eseguita da Space; « Moonlighting » di Francis Farrell, Leo Sayer, eseguita da L. Sayer; « Fire Down Below » di Biddu, eseguita da Tina Charles; « Love Is Like Oxygen » di Andy Scott, Trevor Griffin, eseguita da Sweet; « I'm Not in Love » di Grahame Gouldman, Pete Stewart, eseguita dai « 10 CC »; « Car Wash » di Norman Whitfield, eseguita da Rose Royce; « For a Few Dollars More » di Nicky Chinn, Mike Chapman, eseguita da Smokie; « Close Encounters of the Third Kind » di John Williams, eseguita da J. Cameron; « Deep Down » di Saxon, Vaughan, eseguita da Sally Sagoe; « Almost » di Biddu, Sammy Cahn, eseguita da Bill Fredericks; « Cocomotion » di W. Michael Lewis, L. Rinder, M. Ross, seeguita da Coco - **so.:** Stan Phillips - **int.:** Joan Collins (Fontaine Khaled), Oliver Tobias (Tony Blake), Sue Lloyd (Vanessa), Mark Burns (Leonard), Doug Fisher (Sammy), Walter Gotell (Ben Gotell (Ben Khaled), Tony Allyn (Hal), Emma Jacobs (Alexandra Khaled), Peter Lukas (Ian Thane), Natalie Ogle (Maddy), Constantin de Goguel (Lord Nawton), Guy Ward (Peter), Sarah Lawson (Anne Khaled), Jeremy Child (l'avvocato), Franco de Rosa (Franco), Shango Baku (Flowers), Peter Dennis (Marc), Chris Jagger (la stellina del rock), Peter Bourke (Gordon), Tania Rogers (Janine), Felicity Buirski (Deborah), Minah Bird (Molly), Sharon Fussey (Denise), Hilda Fenemore (la madre di Tony), Bernard Stone (il padre di Tony), Hal Dyer (Maxine), Margot Thomas (Mamie), John Conteh, Billy Walker, John Gold, Pat Harmsworth (se stessi) - **dp.:** Arnold Schulkes - **pe.:** Edward D. Simons, Oscar S. Lerman - **p.:** Ronald S. Kass per Brent Walker-Artoc Corporate Services - **pa.:** Adrian Gaye - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** Heritage-Rosati - **dr.:** 90'.

Superandy-il fratello brutto di Superman — **r.:** Paolo Bianchini - **s., sc.:** Leone Colonna - **f.** (Panoramica, Colore): Sergio Salvati - **mo.:** Paolo Boccio - **m.:** Paolo Casa - **int.:** André Paul Luotto (Andy), Eurilla Del Bono (Marthy), Christian Esposito (Tommy), Gino Santercole (Super Kid), Antonio Guidi, Angelo Pellegrino, Silvia Annichiarico, Adriana Bruno, Pino Licastro, Michele Mirabella, Guido Spadea - **p.:** Filmedia Coop. - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 95'.

Sweeney 2 (Sbirri bastardi) — **r.:** Tom Clegg - **asr.:** Bill Westley, Michael Murray - **s.:** basato sulla serie televisiva ideata da Ian Kennedy Martin - **sc.:** Troy Kennedy Martin - **f.** (Technicolor): Dusty Miller - **scg.:** William Alexander - **escgs.:** Arthur Beavis - **c.:** David Murphy - **t.:** Eddie Knight - **mo.:** Chris Burt - **m.:** Tony Hatch - **so.:** Derek Rye - **int.:** John Thaw (l'ispettore detective Jack Regan), Dennis Waterman (il sergente detective George Carter), Barry Stanton (Big John), John Flanagan (Willard), David Casey (Goodyear), Derrick O'Connor (Llewellyn), John Alkin (Daniels), James Warrior (Jellyneck), Guy Standeven (il direttore di banca Logan), Ken Hutchison (Hill), Brian Gwaspari (White), Denholm Elliott (Jupp), Frederick Treves (McKyle), Johnny Shannon (Harry), Clifford Kershaw (il padre di Gloria), Toby Salaman (il dottore), Nigel Hawthorne (Dilke), Lewis Fiander (Gorran), Anna Nygh (Shirley Hicks), Michael J. Jackson (Soames), Anna Gael (la signora Hill), Lynn Dearth (la signora White), Fiona Mollison (la signora Haughton), Sarah Atkinson (la signora Mead), John Lyons (Duncan Mead), Brian Hill (Morris Haughton), Matthew Scurfield (Jefferson), Gareth Milne (il cassiere di banca), Hubert Rees (il direttore di banca), George Innes (Pete Beale), Roddy McMillan (Collie), Michael O'Hagan (Doyle), Arthur Cox (il detective), Patrick Malahide (Conway), Frank Coda (il fattorino), Yvon Doval (il signor Mahmoun), James McManus (un barista), Eamonn Jones (un altro barista),John Vine (un poliziotto), David Gillies (un altro poliziotto), Seretta Wilson (una ragazza), George Mikell (il sovrintendente), Marc Zuber (Andy), Leon Lissek (Alexandros), Marilyn Finlay (l'insegnante), Seymour Matthews (Harry), Stefan Gryff

(Nino), Danny Rae (l'autista di taxi), Rosario Serrano (Konstantikis), Alan Ross (il violinista), Diana Weston (l'hostess di volo), Sebastian Witkin, Georgina Hale, Max Mason, Joe Zammit-Cardona, Michael Scholes - **dp.:** Laurie Greenwood, Stephen Pushkin - **pe.:** Lloyd Shirley, George Taylor - **p.:** Ted Childs per Euston Films - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** Gold-Pec - **dr.:** 106'.

Switch Blade Sisters (Rabbiosamente femmine-Mugging) — **r.:** Jack Hill - **sc.:** Ronald Wertheim, D. Maryla, J. Middleton - **f.** (Eastmancolor): Harry Robbie Lee, Joanne Nail, Monica Gayle, Kitty Bruce, Janice Karman, Marlene Clark, Chase Newhart, A. Brauner - **p.:** J. Prizer per Centaur Releasing Corp. - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** C.P.C. - **dr.:** 80'.

Through the Looking Glass (L'inferno di una donna) — **r.:** Jonas Middleton - **asr.:** T.W. Wilson - **s.:** basato su un romanzo di J. Middleton, David Maryla - **sc.:** Ronald Wertheim, D. Maryla, J. Middleton - **f.** (Eastmancolor): Harry Flecks - **scg.:** Tyrone Browne - **c.:** Jullayne - **t.:** John Richardson - **mo.:** Maurizio Zaubmann, James Macreading - **m.:** Arlon Ober, Harry Manfredini - **so.:** Rolf Pardula - **int.:** Catharine Burgess (Catharine Burgess), Douglas Wood (Richard), Jamie Gillis (il padre di Catharine/il demone), Laura Nicholson (Jennifer Burgess), Marie Taylor (Catharine giovane), Michael Jefferson (Abel), Terri Hall (Lisa), Jeffrey Hurst (signor Manchester), Ultramax (signora Manchester), Kim Pope (Anne), Eve Every (Lilly), Jacob Pomerantz (Eugene), Suzan Swanson (Karen), Grover Griffith (l'uomo grasso), Fanny (il travestito), Edward Krane (l'acrobata), Victoria Karl, Nikki Hilton, Bobby Astyr, Elizabeth Martinez, Peppy, Melody Gordon - **dp.:** Robert Troy - **pe.:** Robert Harvey - **p.:** J. Middleton per Mastermin Productions - **pa.:** Dennis Frye, D. Maryla - **o.:** U.S.A., 1976 - **di.:** William International - **dr.:** 91'.

Tipo straordinario, Un — v. **One and Only, The**

Tiro incrociato — v. **Love and Bullets**

Toro e Vergine incontro ravvicinato — v. **Mark, The**

Tous est permis (Pornoestasi) — **r., s., sc.:** Georges Fleury [Jean Desvilles] - **f.** (Colore): Pierre Fatori - **m.:** Eddie Warner - **int.:** Charlie Schreiner (Jacques), Erika Coll (Annie), Maryline Guillaume, Elizabeth Buret, Hervé Amalou, Martine Grimaud, Richard Lemieuvre, Richard Allan - **p.:** Films Jean Desville - **o.:** Francia, 1976 - **di.:** Cinepatrizia - **dr.:** 75'.

Truck Drivers — **v. High-Ballin'**

Tu sei l'unica donna per me (già Figlio delle stelle) — **r.:** Carlo Vanzina - **s.:** Enrico Vanzina - **sc.:** E. e C. Vanzina - **f.** (Telecolor): Gianfranco Transunto - **c.:** Marina Straziota - **mo.:** Carlo Bolli - **m.:** Alan Sorrenti - **int.:** A. Sorrenti (Gerry), Jennifer [Chantal Benoist] (Barbara), Tommy Polgar [Tommaso Polgar] (Tumba), Anne Marie Carell (Gloria), Ronn Mardenbro, Fausta Avelli - **p.:** Giovanni Bertolucci, Aldo U. Passalacqua per San Francisco Film - **pa.:** Enrico Lucherini - **o.:** Italia, 1979 - **di.:** Titanus - **dr.:** 90'.

Tutto accadde un venerdì — v. **Freaky Friday**

Uccidete l'agente Lucas — v. **Antwort kennt nur der Wind, Die**

Ultima onda, L' — v. **Last Wave, The**

Ultimo guappo, L' — **r.:** Alfonso Brescia - **s., sc.:** Ciro Ippolito - **f.** (Telecolor): Silvio Fraschetti - **mo.:** Carlo Broglio - **m.:** Giacomo e Gianni Dell'Orso - **int.:** Mario Merola (Don Francesco Aliprandi), Walter Ricciardi (Don Pasquale Roncilio), Sonia Viviani (Ninfa Rosa), Nello Pazzafini (Salvatore), Fabrizio Forte (Roberto Aliprandi), Luciano Catenacci, Gennaro Beneduce, Olimpia Di Maio, Rino Gioielli, Lino Mattera, Nunzio Gallo - **p.:** Undred Years Corp. - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Heritage-Star - **dr.:** 95'.

Ultimo handicap — v. **Casey's Shadow**

... Und sie geniessen die Liebe (Furore erotico) — **r.**: Jonny Wyder - **asr.**: Lutz Schaarwachter - **s., sc.**: J. Wyder - **f.** (Eastmancolor): Wolfgang Knigge - **mo.**: Daniela Michalski - **m.**: Rolf Bauer - **so.**: Lothar Mankewitz - **int.**: Remus Peets (Harry Korda), Gunter Nothoff (Vladimir), Rena Bergen (Claudette), Heidi Kappler (Carol), Brigitte Boore (Christine), Gilda Gregory (Ellie), Marcel Gerard (Eddie), Gunter Klostermann (George), Nicole Walden, Christin Szenetra, Waltrand Schaadt, Hans Stretz, Horst Benedenz, Ricky Hunholz - **dp.**: Uwe Kohrs - **pe.**: Hans Joachim Ketzlin - **p.**: Wolfgang Bellenbaum per Continental Film und Disco - **o.**: Germania Occ., 1976 - **di.**: Kent-Malbor - **dr.**: 95'.

... Unico indizio, un anello di fumo — v. **Disappearance, The**

Uomini d'argento — v. **Silver Bears**

Uomo che amava le donne, L' — v. **Homme qui amait les femmes, L'**

Uomo di marmo, L' — v. **Człowiek z marmuru**

Uomo laser, L' — v. **Laserblast**

Uppercut — v. **Matilda**

Vampyr — v. **Martin**

Vangelo secondo San Frediano, Il - Storia di preti, ladri e... peccatrici — **r.**: Oscar Brazzi - **s., sc.**: O. e Rossano Brazzi - **f.** (Panoramica, Colore): Sergio Rubini - **mo.**: Vincenzo Di Santo - **m.**: Aldo e Adalberto Bettini - **int.**: Ghigo Masino (Don Firmino), Tina Vinci (Stella), Giovanni Rovini (Anemia), Roberto Masi, Francesco Cocchi, Tiziano Pieri, Leopoldo Gualtieri, Giorgio Picchianti, Alessandro Piccini, Luisa Scialli, Raffaella Nocera - **p.**: Chiara Films - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Gold-Pec - **dr.**: 99'.

Verso il Sud — v. **Goin' South**

Vida sigue igual, La (Amore pensami) — **r.**: Eugenio Martin - **s., sc.**: Vicente Coello, Leonardo Martin, Miguel Rubio, E. Martin - **f.** (Eastmancolor): Juan Amoros - **scg.**: Ramiro Gomez - **mo.**: Antonio Ramirez - **m.**: Waldo de los Rios - **ca.**: Julio Iglesias, Juan Pardo - **int.**: J. Iglesias (Julio), Jean Harrington (Maria José), Andrés Pajares (Amedo), Charo Lopez, Micky, Florinda Chico, Mayrata O'Wisiedo - **p.**: Star Films-Filmayer Produccion - **o.**: Spagna, 1969 - **di.**: Star - **dr.**: 95'.

Vieni vieni voglio fare l'amore con te — v. **Karleksvirveln**

Voglia di vivere, voglia d'amare — v. **Son premier été**

Warlords of Atlantis (Le sette città di Atlantide) — **r.**: Kevin Connor - **asr.**: Ray Frift, Mike Higgins, Roy Stevens - **s., sc.**: Brian Hayles - **f.** (Technicolor): Alan Hume - **f. 2ª unità:** Arthur Wooster - **scg.**: Elliot Scot, Jack Maxsted - **arr.**: Alan Cassie - **c.**: Monica Howe, Lorna Hillyard - **t.**: Robin Grantham - **mo.**: Bill Blunden - **es**: John Richardson, George Gibbs - **sequenze mostri:** Roger Dicken - **int.**: Doug McClure (Greg Collinson), Peter Gilmore (Charles Aitken), Shane Rimmer (il capitano Daniels), Lea Brodie (Delphine Briggs), Michael Gothard (Atmir), Hal Galili (Grogan), John Ratzenberger (Fenn), Derry Power (Jacko), Donald Bisset (il professor Aitken), Ashley Knight (Sandy), Robert Brown (il capitano Briggs), Cyd Charisse (Atsil), Daniel Massey (Atraxon) - **dp.**: Bryan Coates - **p.**: John Dark per EMI-J. Dark-K. Connor Production - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 100'.

Wehrmacht, i giorni dell'ira — v. **Partizan**

You and Me (California 436) — **r.**: David Carradine - **s., sc.**: Robert Henderson - f. (Colore): Bob Collins - **m.**: D. Carradine - **int.**: D. Caradine (Zeto), Richard Chadbourne II (Jimmy), Bobbi Shaw (Wynona), Barbara Seagull (la

... Und sie geniessen die Liebe (Furore erotico) — **r.:** Jonny Wyder - **asr.:** Lutz Schaarwachter - **s., sc.:** J. Wyder - **f.** (Eastmancolor): Wolfgang Knigge - **mo.:** Daniela Michalski - **m.:** Rolf Bauer - **so.:** Lothar Mankewitz - **int.:** Remus Peets (Harry Korda), Gunter Nothoff (Vladimir), Rena Bergen (Claudette), Heidi Kappler (Carol), Brigitte Boore (Christine), Gilda Gregory (Ellie), Marcel Gerard (Eddie), Gunter Klostermann (George), Nicole Walden, Christin Szenetra, Waltrand Schaadt, Hans Stretz, Horst Benedenz, Ricky Hunholz - **dp.:** Uwe Kohrs - **pe.:** Hans Joachim Ketzlin - **p.:** Wolfgang Bellenbaum per Continental Film und Disco - **o.:** Germania Occ., 1976 - **di.:** Kent-Malbor - **dr.:** 95'.

... Unico indizio, un anello di fumo — v. **Disappearance, The**

Uomini d'argento — v. **Silver Bears**

Uomo che amava le donne, L' — v. **Homme qui amait les femmes, L'**

Uomo di marmo, L' — v. **Człowiek z marmuru**

Uomo laser, L' — v. **Laserblast**

Uppercut — v. **Matilda**

Vampyr — v. **Martin**

Vangelo secondo San Frediano, Il - Storia di preti, ladri e... peccatrici — r.: Oscar Brazzi - **s., sc.:** O. e Rossano Brazzi - **f.** (Panoramica, Colore): Sergio Rubini - **mo.:** Vincenzo Di Santo - **m.:** Aldo e Adalberto Bettini - **int.:** Ghigo Masino (Don Firmino), Tina Vinci (Stella), Giovanni Rovini (Anemia), Roberto Masi, Francesco Cocchi, Tiziano Pieri, Leopoldo Gualtieri, Giorgio Picchianti, Alessandro Piccini, Luisa Scialli, Raffaella Nocera - **p.:** Chiara Films - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Gold-Pec - **dr.:** 99'.

Verso il Sud — v. **Goin' South**

Vida sigue igual, La (Amore pensami) — **r.:** Eugenio Martin - **s., sc.:** Vicente Coello, Leonardo Martin, Miguel Rubio, E. Martin - **f.** (Eastmancolor): Juan Amoros - **scg.:** Ramiro Gomez - **mo.:** Antonio Ramirez - **m.:** Waldo de los Rios - **ca.:** Julio Iglesias, Juan Pardo - **int.:** J. Iglesias (Julio), Jean Harrington (Maria José), Andrés Pajares (Amedo), Charo Lopez, Micky, Florinda Chico, Mayrata O'Wisiedo - **p.:** Star Films-Filmayer Produccion - **o.:** Spagna, 1969 - **di.:** Star - **dr.:** 95'.

Vieni vieni voglio fare l'amore con te — v. **Karleksvirveln**

Voglia di vivere, voglia d'amare — v. **Son premier été**

Warlords of Atlantis (Le sette città di Atlantide) — **r.:** Kevin Connor - **asr.:** Ray Frift, Mike Higgins, Roy Stevens - **s., sc.:** Brian Hayles - **f.** (Technicolor): Alan Hume - **f. 2ª unità:** Arthur Wooster - **scg.:** Elliot Scot, Jack Maxsted - **arr.:** Alan Cassie - **c.:** Monica Howe, Lorna Hillyard - **t.:** Robin Grantham - **mo.:** Bill Blunden - **es:** John Richardson, George Gibbs - **sequenze mostri:** Roger Dicken - **int.:** Doug McClure (Greg Collinson), Peter Gilmore (Charles Aitken), Shane Rimmer (il capitano Daniels), Lea Brodie (Delphine Briggs), Michael Gothard (Atmir), Hal Galili (Grogan), John Ratzenberger (Fenn), Derry Power (Jacko), Donald Bisset (il professor Aitken), Ashley Knight (Sandy), Robert Brown (il capitano Briggs), Cyd Charisse (Atsil), Daniel Massey (Atraxon) - **dp.:** Bryan Coates - **p.:** John Dark per EMI-J. Dark-K. Connor Production - **o.:** Gran Bretagna, 1978 - **di.:** Fida Cinematografica - **dr.:** 100'.

Wehrmacht, i giorni dell'ira — v. **Partizan**

You and Me (California 436) — **r.:** David Carradine - **s., sc.:** Robert Henderson - f. (Colore): Bob Collins - **m.:** D. Carradine - **int.:** D. Caradine (Zeto), Richard Chadbourne II (Jimmy), Bobbi Shaw (Wynona), Barbara Seagull (la

cameriera), Keith Carradine (Johnny), Bob Carradine (Charlie), Dennis Fimple, Gary Busey - **p.**: Bill Record per Filmmakers International - **o.**: U.S.A., 1975 - **di.**: Concorde-RBC - **dr.**: 85'.

Zizis en folie, Les (La contessa, la contessina... e la cameriera) — **r., s., sc.**: Patrick Aubin [Jean-Claude Roy] - **f.** (Eastmancolor): Pierre Robes - **m.**: Gary Sandeur - **int.**: Alban, Danielle Troger, Jean-Louis Vattier, Christine Laura, Nadia Santos, Raul Curet, Max Mantovan, Dominique Avelin, Nicole Velna, Brigitte Pontin, Christine Aurel -**p.**: Tanagra Productions-F.F.C.M. - **o.**: Francia, 1978 - **di.**: PBC - **dr.**: 77'.

Zombi 2 — **r.**: Lucio Fulci - **asr.**: Robert Giandalia - **s., sc.**: Elisa Briganti - **f.** (Eastmancolor): Sergio Salvati - **om.**: Franco Bruni - **f. subacquea:** Ramon Bravo, Paolo Curfo - **scg.**: Walter Patriarca - **arr.**: Carlo Ferri - **escgs.**: Giannetto De Rossi - **t.**: Maurizio Trani - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **m.**: Fabio Frizzi, Giorgio Tucci - **so.**: Ugo Celani - **int.**: Tisa Farrow (Ann Bowles), Ian McCulloch (Peter West), Richard Johnson (Dr. David Menard), Al Cliver (Brian Hill), Auretta Gay, Stefania D'Amario, Olga Karlatos - **dp.**: Antonio Mazza, Walter Massi, Tullio Lullo - **p.**: Ugo Tucci, Fabrizio De Angelis per Variety Film - **o.**: Italia, 1979 - **di.**: Variety-Martino - **dr.**: 94'.

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produtrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).